ECLIPSES

revue de cinéma

DAVID LYNCH

L'ECRAN OMNIVORE

N°34 - 2002 #1 - 10 €

ECLIPSES
REVUE DE CINEMA • n°34
revue.eclipses@voila.fr

Rédacteur en chef : Youri Deschamps

Comité de rédaction :
Yann Calvet (yann.calvet@worldonline.fr)
Thierry Cormier (tcormier@herouville.net)
Youri Deschamps (youri.deschamps@wanadoo.fr)
Jacky Dupont
Jean-Michel Hellio (jean-michel.hellio@wanadoo.fr)
Jérôme Lauté (lautejerome@wanadoo.fr)
Olivier Marie (omarie@libertysurf.fr)
Sandrine Marques (drinemarques@hotmail.com)
David Vasse, Maurice Virivau (movirivau@noos.fr)
Daniel Weyl (dweyl@wanadoo.fr)

Ont participé à ce numéro :
Nicole Brenez, Pascal Couté, Damien Detcheberry, Jérôme François, Thierry Jousse, Jean-Luc Lacuve, Philippe Ortoli, Myriam Villain.

Secrétaire de rédaction : Youri Deschamps

Maquette : sTupalacci & Régis Cotentin
PAO : sTupalacci

Crédits photographiques :
Les clichés et photogrammes sont des photos d'exploitation et/ou issus de collections personnelles.

Impression : Groupe CORLET

Distribution en librairie :
Dif' Pop', 21 ter, rue Voltaire, 75 011 Paris

DAVID LYNCH

Sommaire

I. OUVERTURE (ET PASSAGES)

02.....David Lynch, l'écran omnivore
YOURI DESCHAMPS

04.....Meraviglia et complexe de Corvick
YOURI DESCHAMPS

10 .....Lynch en cinq notes
THIERRY JOUSSE

14 .....“David Lynch, c'est un ami qui m'emmène dans son monde”
entretien avec CATHERINE BREILLAT
DAVID VASSE

20.....Lynchien
JÉRÔME FRANÇOIS

II. (GET) LOST STORIES : FREE REPLAY

26.....*Mulholland Drive*, un film-rêve : jouissance douloureuse du mystère
MYRIAM VILLAIN

36.....A peine eut-elle franchi la route : éléments pour une (re)lecture de *Mulholland Drive*
PASCAL COUTÉ

48.....Éclairer *Lost Highway* avec *Mulholland Drive*
JEAN-LUC LACUVE

54.....Songe autophage : David Lynch via Maya Deren (*Mulholland Drive, Meshes of the Afternoon*)
NICOLE BRENEZ

Rédaction :
Eclipses
La Houdière, 14350 Le Bény-Bocage
Tél. 06 81 46 18 22

Abonnements :
Eclipses
La Houdière, 14350 Le Bény-Bocage
Tél. 06 81 46 18 22

La rédaction reçoit les textes. Les manuscrits ne sont pas rendus. Les articles n'engagent que leurs auteurs. La copie (reproduction partielle ou intégrale) faite par quelque procédé que ce soit sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon.

Imprimé en France
Dépôt légal au numéro
ISSN N° 1279-6395

Remerciements : Photothèque du Cinéma Lux, Café des Images
Catherine Breillat, Nicole Brenez, Thierry Jousse,
Jean Mottet, Stefan Peltier et sTup-Man (+Master).

Revue publiée avec le concours du
Centre National du Livre

L'ECRAN OMNIVORE

III. DÉCOR ACTEUR, DES CORPS ACTEURS

58.....La chambre noire (*Elephant Man*)
JEAN-MICHEL HELLIO

72.....Doubles et doublures :
de la variation du même et de l'autre
YANN CALVET

80.....Trouble in Paradise :
chromo-zone et organi-cité
(*Blue Velvet* et *Straight Story*)
YOURI DESCHAMPS

84.....L'origine du monde selon David Lynch :
une cosmogonie du chaos
SANDRINE MARQUES

92.....Les choses derrière les choses :
une série, un générique (*Twin Peaks*)
DAMIEN DETCHEBERRY

96.....*Twin Peaks*, un prototype en série
STEFAN PELTIER

108.....Tragédie des origines, origines de la
tragédie (*Twin Peaks, Fire Walk With Me*)
JÉRÔME LAUTÉ

122.....Circularité infernale (*Fire Walk With Me*)
YOURI DESCHAMPS

124.....Un jeu brutal (*Sailor et Lula*)
DAVID VASSE

126.....L'expérience du feu
MAURICE VIRIVAU

132.....À la recherche de l'image perdue
PHILIPPE ORTOLI

DAVID LYNCH, L'ÉCRAN OMNIVORE

Dossier coordonné par Youri DESCHAMPS

Aborder le cinéma de David Lynch, c'est pénétrer un monde dans lequel l'étrange le dispute au fascinant ; c'est aussi franchir le seuil d'un univers doté de ses propres dimensions, où l'auteur y a déposé son temps et son espace particuliers, sa population hétéroclite, sa collection d'objets et ses mythes issus d'origines diverses. Car l'image selon Lynch se nourrit de tout pour atteindre l'autonomie créative et la singularité presque scandaleuse d'un regard en liberté, dégagé *in fine* de toute surveillance externe. Un regard moderne en somme, en révolution permanente, qui s'anime au cœur du monde qui l'entoure et le concerne. Idéalement omnivore, nourri du trivial et de l'expérimental, du chromo comme de l'avant-garde, l'écran lynchien regarde le spectateur dans les yeux, lequel s'y engouffre et s'abandonne à une sorte d'Éros de l'interprétation, sans aucune limite apparente ou qu'il ne faille dépasser.

En effet, bien que le " Lynch-land " possède parfois les apparences familières de la cité bon teint, ceux qui aiment y séjourner ont appris à ne pas s'en rassurer. Car l'architecte des lieux, en ciné-plasticien démystificateur, aime à peindre l'enfer du décor d'une Amérique hallucinée. David Lynch est un authentique iconoclaste, doublé d'un iconolâtre retors, pour qui l'image est le sujet qu'il faut maltraiter - l'image et les aventures de la représentation, images du dedans et du dehors, projections intérieures et captations de l'objectif -, quitte à distordre et à déstabiliser tous les repères (esthétiques, psychologiques et narratifs), à fragiliser les frontières qui séparent normalement le principe d'observation objective de la perception subjective d'une réalité monstrueuse et dissimulée à dessein.

Sinueuse et tout en relief, riche d'un itinéraire visuel et sonore tout juste balisé, la géographie lynchienne est l'une des plus passionnantes à explorer, pourvu que l'on accepte de s'y perdre sans la garantie de s'y retrouver. Après la sortie de *Mulholland Drive* et alors que Lynch s'apprête à rejoindre le Festival de Cannes en la qualité de Président du Jury, l'heure est propice à l'examen, au passage en revue d'une filmographie toujours neuve malgré la somme de commentaires qu'elle appelle presque naturellement.

Y.D.

I. OUVERTURE (ET PASSAGES)

Meraviglia et complexe de Corvick

Youri DESCHAMPS

La pratique assidue des salles de cinéma connaît ses périodes de routine. Il arrive que semaine après semaine, les films en chassent d'autres sans laisser beaucoup de traces durables de leur passage. Comme un impôt à payer aux grandes heures. Pour beaucoup, *Mulholland Drive* a mis fin à l'une de ces phases d'atonie cyclique. Quelque chose s'est produit, cela s'est vu et entendu ; le dormeur s'est réveillé d'un bond pour rassurer : l'hallali ne sera pas sonné. Envie d'y retourner voir tout de suite, pour vérifier une intuition, s'assurer d'une prise et décider d'un chemin pour la fois prochaine. La sortie du dernier film de Lynch fut en effet accompagnée d'une véritable ivresse de commentaires, que les visions multiples sont rarement venues tarir. *Lost Highway* avait déjà suscité pareil engouement actif ; l'opacité du mystère et la déroute sensorielle avaient trouvé une réponse adéquate dans la ferveur et l'implication du public. Avec *Mulholland Drive*, il semble qu'un degré de plus ait encore été franchi : à en juger par les réactions diverses, le film appartient autant au spectateur que ce dernier lui appartient. L'un et l'autre sont inséparables. Grandeur du cinéma que de redonner sa place à celui qui regarde : foyer réel, et non pas cible virtuelle des images.

L'expérience précède le sens.

Il faut remonter assez loin dans le temps pour trouver relation semblable et tout aussi visible, vérifiable à l'oreille. Il faut retourner à Hitchcock, qui fut dans les années 50 un cinéaste très apprécié ainsi que le héros d'une jeune critique en herbe qui allait donner tout son éclat à une sérieuse revue jaune. Comme Lynch aujourd'hui, le cinéma d'Hitchcock a cristallisé tous les fantasmes de cinéphile et fourni le terrain propice à leur assouvissement. On a vu beaucoup de choses dans ses films, et pour bien les lire, on s'est autorisé le délire. Avec Lynch, la pratique s'est en quelque sorte "démocratisée" et s'est étendue à la majorité des spectateurs, alors qu'elle n'était jadis le fait que de quelques précoces initiés. Qui, en effet, ne s'est pas fendu de *son* analyse de *Mulholland Drive*, à l'exception de ceux qui le rejette d'un bloc ? Personne. On objectera peut-être la comparaison

avec Hitchcock en arguant du fait que tout, dans les films récents de Lynch, vise à cette disposition particulière. On répondra ceci : pas plus que *Psycho*, *Rear Window* ou *Vertigo* surtout. En suivant les affres de Scottie Ferguson comme ceux de Diane Selwyn, le spectateur se trouve projeté au cœur d'un dispositif formel et plastique du même ordre, qui lui échappe et auquel il s'abandonne d'abord par pur plaisir. Chez l'un comme chez l'autre cinéaste, l'expérience précède le sens et y donne accès. Sans aller jusqu'à transformer David Lynch en Hitchcock du deuxième siècle du cinéma, on doit toutefois considérer avec tous les égards le contenu de la valise patronymique "hitchcocko-lynchienne".

Comment peut-on être hitchcocko-lynchien ?

Dans un texte du mythique Hors-série n°8 (1980) des *Cahiers du cinéma*, Jean Narboni notait ceci : "si aux commentateurs français d'Hitchcock, tout est apparu comme *signe* dans ses films, c'est peut-être parce qu'aux yeux des héros hitchcockiens eux-mêmes tout fonctionne comme *signe* : objets, paysages, figures du monde et visage d'autrui, parce que ces héros, être de désir essentiellement, n'y sont pas seulement mus par des affects ou des sentiments, mais par une passion interprétatrice et une fièvre de déchiffrement qui peut aller, dans les plus grands films, jusqu'au délire de la construction d'un monde mettant à mal le principe de réalité". Cette dernière remarque pourrait tout aussi bien s'appliquer telle quelle au cinéma de David Lynch. Mais lorsqu'on regarde l'évolution de sa filmographie, on s'aperçoit que la "passion interprétatrice", la "fièvre du déchiffrement" qui était d'abord commune au personnage et au spectateur, s'est ensuite déplacée au profit du deuxième.

Jeffrey Beaumont (*Blue velvet*), détective amateur, et Dale Cooper (*Twin Peaks* – la série), enquêteur professionnel, fournissent de commodes relais identificatoires. Leur façon de procéder relève de la démarche policière empirique, connue et finalement confortable, qui passe du détail à l'explication, de la dissémination des traces à la cohérence du récit. A partir de *Fire Walk with*

Me (1992), la forêt de signes s'épaissit et prolifère, et le *modus operandi* de l'inspecteur Chet Desmond (Chris Isaak) se charge d'un ésotérisme déstabilisant qui culmine avec l'escamotage pur et simple de la figure policière. En quelque sorte, le mystère s'autonomise en devenant surtout l'affaire du spectateur. Si Diane et Rita rejouent une situation hitchcockienne dans la première partie de *Mulholland Drive*, celle-ci se déroule en masquant *et* en désignant son instabilité douloureuse, son fragile équilibre : on croit d'abord revoir *Fenêtre sur cour*, alors que c'est *Vertigo* qui sommeille. Le fantasme de Diane, sa fiction compensatoire qui redonne vie à son amour perdu, a tôt fait de craquer de toutes parts face aux assauts répétés du principe de réalité. La boîte bleue, qui avale littéralement la chimère de l'amour retrouvé, est un avatar de la boîte des douleurs de *Dune* (1984), qui sert de support à l'épreuve initiatique de Paul Atreides (Kyle McLachlan). Pas d'initiation ici, mais une régression tragique qui ne trouve d'autre issue que le suicide. Douleur et Chagrin (ce que le nain malin de *Fire Walk with Me* traduit par "Garmonbozia"), voilà le contenu de ce précipité figural que constitue la fameuse Blue Box, contrechamp absolu du *Mac Guffin* hitchcockien.

Notons également que "Blue Box" (ou "Blue Screen") désigne aussi une technique bien connue d'incrustation numérique, dont le procédé de la transparence est l'un des ancêtres (truquage particulièrement prisé par Hitchcock). Si cette technique, qui a pour vocation l'arrangement du réel et du désir, utilise couramment le bleu comme "couleur de sélection" ("Chroma Key", voilà pour la clé mystérieuse), c'est parce qu'il présente l'avantage d'être absent de la couleur de la peau, assurant ainsi une illusion parfaite. Après l'étreinte de Rita et de Betty, la fiction se fissure, l'image se troue et annonce la béance ; autrement dit, le trucage ne tient pas et révèle ses défauts : le rêve hollywoodien s'évanouit, la peau de chagrin de Diane ne peut plus le retenir davantage. Trop de "Bleu" dans le cœur de cette blonde Bovary accablée par la perte de l'être aimé. *She's feeling blue.* Le corps du film en portera désormais les stigmates.

Le déplacement de la forme policière et la mise en veille (ou la condensation) de la figure de l'enquêteur, se répercutent sur la forme du film dans son ensemble, et règlent de nouveaux rapports. Les personnages sont rattrapés par leurs propres affects, qui finissent par les engloutir. Ils cessent alors d'être de simples

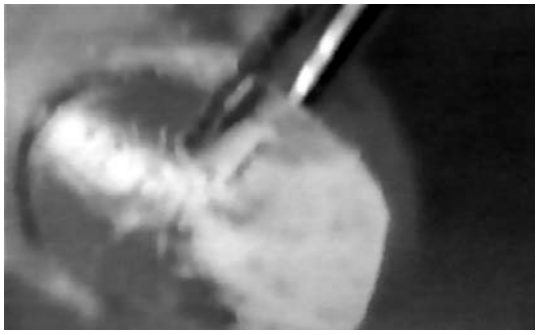
relais, le fil sur lequel se construit l'intrigue et qui assure la continuité. Si la ligne se brise, si les morceaux ne se joignent plus et que la boucle refuse la clôture, c'est que le récit se fait miroir d'une tempête intérieure. Alors la passion de Diane est aussi la nôtre, tout comme la fièvre et les sueurs froides de Fred Madison (*Lost Highway*) l'étaient également. Le travail plastique et formel de Lynch ne vise peut-être que ceci : moins l'identification à un personnage qu'à *l'état émotionnel* qui le caractérise et le définit, et auquel la forme du film – qui en est la narrativisation – nous offre un accès. Une identification "tertiaire" en somme, dont l'origine ne serait ni le regard de la caméra ni celui du personnage, mais l'œil de l'image, l'œil de l'écran.

Que faut-il faire de cet accès ? Nous faut-il à notre tour partir à la recherche d'indices, récolter les signes et suivre le sens à la trace ? Succomber sans résistance à la "passion interprétatrice" et s'abandonner au retour du refoulé hitchcockien ? Si l'on considère le sort qui est réservé aux inspecteurs de police dans *Lost Highway* et *Mulholland Drive*, il n'est pas certain que ce soit là la fonction qu'il faille endosser. Ils sont en effet de simples témoins totalement hors du coup. La méthode qu'ils emploient, basée sur le signalement et l'identification, ne semble pas être adéquate, puisqu'au lieu de décliner leur identité, c'est l'identité même que ces deux films déclinent. Par le biais de la récurrence de ces personnages de second plan, Lynch désignerait-il toute tentative d'approche semblable - qui serait de l'ordre du savoir policier avec ses stratégies de limier - comme le plus sûr moyen de rester en périphérie, de se tenir à l'écart du centre du film ? Peut-être. Reste que l'on peut difficilement se contenter de voir sans chercher à savoir, et qu'il faut bien admettre qu'une partie importante de notre plaisir loge à cet endroit.

Plaisir de la Meraviglia et complexe de Corvick.

"Meraviglia". C'est par ce terme (qui, littéralement, signifie "merveille") que les italiens du seizième siècle désignaient l'étonnement et l'admiration que produit une certaine catégorie d'œuvres d'art ; celles dont la contemplation met en concurrence l'intuition et la raison, celles qui agissent simultanément sur les émotions et sur l'esprit du spectateur. Et c'est précisément cette *meraviglia* qui est à l'origine de ce numéro d'*Eclipses* consa-

cré à David Lynch. La diffraction du sens obvie ouvre la voie à tous les modes d'approche et invite à un retour sur sa propre manière d'être aux images ; en d'autres termes, faire jouer le *studium* (la connaissance réglée par la raison, la progression méthodique) avec le *punctum*, le savoir relevant de l'affectivité, qui se construit à partir du goût et de l'émotion, et qui ne néglige rien du désir que lance l'image au-delà de ce qu'elle donne à voir.



Car le spectateur "hitchcocko-lynchien" est en puissance animé par un complexe, celui dit "de Corvick". Comme le personnage de la célèbre nouvelle d'Henry James, il se jette à corps perdu dans la recherche du "motif dissimulé dans le tapi" ; métaphore désignant le sens profond de l'œuvre du romancier Vereker. Le personnage de James finit par entrer dans la confidence de l'œuvre, grâce à un talent particulier qui consiste à faire jouer l'affect et l'intellect à part égale (le lecteur ne saura jamais rien du "motif" en question, si ce n'est que Corvick est parvenu à le mettre à jour). En revanche, le narrateur de la nouvelle, lui, n'arrivera jamais jusqu'au secret et finira même par ne plus goûter le talent de son romancier préféré ; en privilégiant le seul intellect et la raison seule, il perd donc sur les deux tableaux. Tout commentaire critique, toute analyse esthétique ne peuvent faire l'économie du sujet lecteur ou spectateur ; c'est là le plus sûr moyen de manquer son objet. Telle est la leçon de cette nouvelle, que nous nous sommes efforcés de retenir pour l'établissement de ce dossier. Comment d'ailleurs négliger les effets que génère le cinéma de Lynch, le dessaisissement de soi qu'il provoque ? Son obsédante étrangeté, sa frénésie baroque et ses méandres hallucinatoires comptent parmi les sortilèges d'un art vivant qui semble ne connaître aucune contrainte. A nous de circuler dans ces images avec toute la liberté et la singularité qu'elles requièrent, en acceptant de prendre le risque de se tromper de chemin. Car comme l'écrivait Saint-Augustin, "celui qui se perd dans sa passion est moins perdu que celui qui perd sa passion".

■

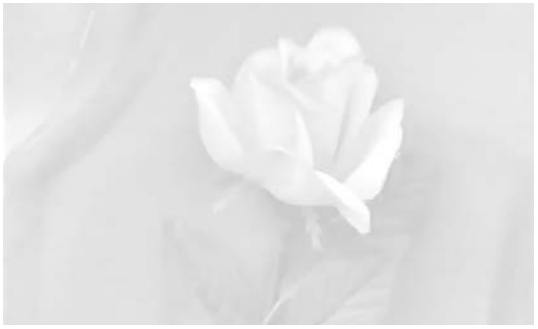
David Lynch en cinq notes

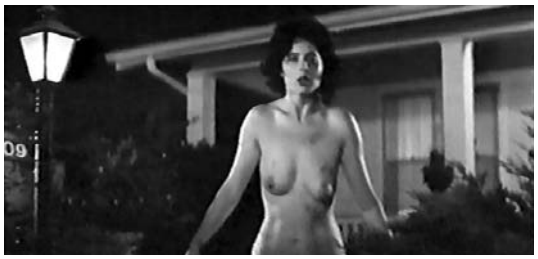
Thierry JOUSSE

1. L'abstraction figurative. Le cinéma de David Lynch n'est pas formaliste. Il se sert des formes pour créer des leurres. Les formes sont en l'occurrence multiples et compressées comme les données d'un ordinateur. Derrière chaque plan d'un film de David Lynch, on pourrait dire qu'il y a des couches d'images superposées constituant un arrière-fond qui nourrit le plan sans apparaître pour elles-mêmes. Le cinéma de David Lynch est rarement citationnel. Il est plutôt post-maniériste, c'est-à-dire qu'il a dépassé la citation au profit d'un tapis mémoriel dont émergent des figures et des formes inédites. Le cinéma de David Lynch est en quelque sorte figuratif-abstrait.

2. Le spectateur déjoué. Les images des films de David Lynch exigent l'interprétation et s'y dérobent. De là le désarroi et le plaisir mêlés des spectateurs de *Twin Peaks, Fire Walk with Me*, *Lost Highway* ou *Mullholland Drive*. Les films de Lynch se présentent comme une série d'énigmes ou de charades qui ne sont jamais entièrement résolues. On s'y perd comme dans un labyrinthe. Le spectateur-détective y puise beaucoup d'éléments interprétatifs mais il y a toujours un détail, un signe, une figure qui échappe à son désir de rationalité. La meilleure position pour le spectateur d'un film de Lynch consiste à se lover dans le tissu même de la narration afin d'essayer de percevoir les correspondances nombreuses entre les signes. La plus mauvaise serait de se situer complètement à l'extérieur du film afin de régenter sa signification.

3. Ésotérisme/Exotérisme. Dans un film de David Lynch, il y a presque toujours deux niveaux de perception ou d'interprétation, le niveau exotérique et le niveau ésotérique. Dans *Blue Velvet*, les deux niveaux sont franchement distincts même si ils ont tendance, à mesure que le récit avance, à s'interpénétrer de plus en plus jusqu'à l'irruption, le surgissement à la fois traumatique et libérateur du personnage de Isabella





Rossellini, nue devant la maison du héros. Le fonctionnement d'un film de Lynch s'apparente au récit d'initiation et au conte de fées, voire aux récits logiques et absurdes à la fois de Lewis Carroll. La peur de voir et de savoir et le désir de la connaissance, du dévoilement se partagent le territoire. L'ambivalence entre les deux est le moteur même de l'adhésion du spectateur au film. Dans les derniers films de Lynch, il est de plus en plus difficile de distinguer l'ésotérisme de l'exotérisme, les deux niveaux devenant pratiquement indiscernables comme si ils se contaminaient en permanence. Dans *Lost Highway* ou dans *Mullholland Drive*, le niveau de réalité est difficile à définir. Même si l'on décide qu'une partie représente la réalité, une autre le fantasme, il y a toujours un trou dans cette répartition. Le film est fait pour résister au spectateur tout en l'amenant à consentir à ce qu'il voit.

4. Le plan sensoriel. Un film de Lynch est toujours une machine sensorielle à l'intérieur de laquelle les sens sont autant mobilisés que l'esprit. La musique y joue un rôle particulièrement important car elle construit un niveau de perception parallèle à celui de la narration. Mais il en va de même pour les couleurs, les ambiances, les sons, les gestes, les voix… Impossible de percevoir *vraiment* un film de Lynch sans entrer de *plain pied* dans cet univers sensoriel. Ce plan sensoriel, plan d'immanence diraient Deleuze et Guattari, a une consistance presque gazeuse. Il est omniprésent et, en même temps, presque impalpable. C'est cette perception gazeuse qui apparente les films de Lynch aux drogues. Comme dans la consommation des drogues – de manière générale, les drogues psychédéliques – tantôt on perd pied, tantôt on s'attarde plus que de raison sur un détail, tantôt on accède à un niveau de perception jugé supérieur. Les trois mouvements ne se succèdent par forcément mais se produisent le plus souvent simultanément ou du moins, à une vitesse telle qu'il est difficile de les distinguer. Tout film de David Lynch est forcément musical, même au-delà ou en deçà de sa ou ses musiques.

5. L'expérimentation narrative. Le cinéma de David Lynch tente une synthèse entre le cinéma moderne européen – Bergman surtout, période *Persona* et *L'Heure du loup* mais aussi Godard (*Le Mépris* est sous-jacent dans *Mullholland Drive*), voire Antonioni (la crise du couple et l'étirement du temps dans la première partie de *Lost Highway*) –, le cinéma américain narratif sophistiqué – de Hitchcock (en particulier *Vertigo*) à Kubrick en passant par *En quatrième vitesse* d'Aldrich – et le cinéma expérimental – principalement Kenneth Anger (notamment dans *Blue Velvet*) mais aussi Warhol. Cette synthèse est aussi un dépassement vers des formes contemporaines qui touchent à l'art contemporain autant qu'au cinéma et à la télévision. Certains dispositifs de *Lost Highway* – cassettes exploratrices, démultiplication des images, jeu sur l'ubiquité du temps et de l'espace – s'apparentent à l'art de l'installation, tandis que *Twin Peaks* ou *Mullholland Drive* jouent sur une perversion des codes des séries télé. L'ensemble fonde un cinéma-cerveau, cérébral et sensuel à la fois, dans lequel tout est double et indécidable. La grande force du cinéma de Lynch c'est de créer des régions aléatoires à l'intérieur d'une construction extraordinairement précise et sophistiquée. Lynch ne rompt pas avec la narration pas plus qu'il ne peut être réduit à la narration. Son cinéma est narratif-expérimental.

■

David Lynch, c'est un ami qui m'emmène dans son monde

Rencontre avec Catherine BREILLAT

Pour parler de David Lynch, une rencontre avec Catherine Breillat s'imposait. L'univers peuplé de personnages en proie à la fascination du désir et de la perversion morbide que le cinéaste américain décline depuis plus de vingt ans ne pouvait qu'interpeller l'auteur de *Romance*. En plein mixage de son nouveau film, *Sex is comedy* avec Anne Parillaud, elle a accepté de nous accorder quelques instants pour évoquer celui qu'elle considère comme un "ami de cinéma". Quelques instants en effet ; le temps d'un trajet à pied entre deux studios de mixage, le dictaphone à la main. Moment exceptionnel que cet entretien réalisé *en marchant*, à travers les rumeurs du monde et une parole libre et enthousiaste. Moment original, décalé, inattendu, comme un film de Lynch. (David Vasse)

Quand et avec quel film as-tu découvert le cinéma de David Lynch ?

Je l'ai découvert avec *Elephant man* lorsqu'il a été présenté à Avoriaz en 1981. Je l'ai vu là-bas. C'est un film que j'ai d'emblée beaucoup aimé à cause de ses brouillards. J'adore les brouillards au cinéma ! (*rires*)… Dans ce film, ils n'ont rien à voir avec un quelconque effet d'artificier, ils sont justes et extrêmement poétiques. On sent bien que Lynch ne les utilise pas simplement pour faire joli. Ce qu'il vise au contraire, c'est une poésie qui arriverait doucement avec de la grâce, ce qui est rare au cinéma, en particulier le cinéma dit "fantastique". Et ensuite, peut-être à tort ou à raison, j'ai beaucoup moins aimé *Blue Velvet*.

Quel est alors le premier film de Lynch qui t'a le plus marquée ?

Ah, je suis tombée entièrement amoureuse de *Lost Highway* ! Je l'ai vu plusieurs fois et à chaque fois c'est un bonheur. Pour moi, c'est un envoûtement magique. A la limite, je n'ai même pas envie, même après plusieurs visions, de le disséquer, de savoir pour quelles raisons je l'aime. Cela ne m'intéresse pas, en l'occurrence, de penser qu'il y aurait du savoir-faire ou autre chose d'habile. Le film m'envoûte complètement et à chaque fois je me laisse emporter. C'est vraiment un des plus grands films que j'ai jamais vus. Il a rejoint ceux que je préfère au monde. Il n'y en a pas beaucoup (*rires*).

As-tu retrouvé ce même bonheur avec le dernier film, *Mulholland Drive ?*

Oui, évidemment, il y a beaucoup de *Lost Highway* dans *Mulholland Drive*. Il est peut-être un peu plus prosaïque, avec un côté pastiche, notamment à travers les références à Hitchcock. *Lost Highway* est pour moi davantage du côté de la perfection magique, ce qui bien entendu n'empêche pas *Mulholland Drive* d'être un film formidable, même si je le trouve moins envoûtant. La différence peut-être entre les deux est que *Lost Highway* est un film porté par une grâce incompréhensible alors que dans le dernier, c'est une grâce plus compréhensible, plus lisible, moins ineffable. En même temps, c'est très jubilatoire de comprendre ce qui nous arrive au cinéma. Dans *Mulholland Drive*, ce qui est fort, c'est qu'il y a beaucoup de références au cinéma, non pas que l'on connaît, mais que l'on croit connaître. Lynch réinvente un cinéma que l'on croît avoir déjà vu, le cinéma d'Hitchcock, le cinéma américain des années 50, et il le rend d'un seul coup miraculeux, nimbé de réminiscences lointaines. Par exemple, ses actrices qu'il invente ressemblent à ces grandes actrices hollywoodiennes que l'on connaît depuis toujours. Il en fait des figures classiques et en même temps il arrive à les rendre complètement mystérieuses comme des êtres qui semblent arriver de nulle part. C'est très étrange.

Donc, tu t'es quand même retrouvée en terrain connu par rapport à l'univers de Lynch.

Oui, tout à fait. Même si les deux films varient quelque peu au niveau de l'intensité, je sais parfaitement qui a fait le film. C'est très agréable de savoir que même à travers des films sensiblement différents, il y a toujours le même auteur qui travaille dans les mêmes directions. De toute façon, si je préfère tel film d'un cinéaste, j'estime que les autres participent de cet enchantement (*silence*)… Non mais cela dit j'aime vraiment *Mulholland Drive* (*rires*). C'est de loin ce que j'ai vu de mieux cette année avec *Trouble Every Day*. Là, on voit vraiment un metteur en scène éblouissant. Pour moi, c'est un ami qui m'emmène dans son

monde. A la fois on n'est pas surpris et on est sidéré. C'est un plaisir nouveau et ancien.

C'est ton seul ami dans le cinéma américain ?

Aujourd'hui, oui, je commence à trouver que c'est le seul. Il y en a eu d'autres avant lui mais en général ils m'ont tous déçue alors que David Lynch, je l'aime de plus en plus. Je me rends compte maintenant à quel point il est proche de moi. Par exemple, dans *Mulholland Drive*, la scène jouée à contre-sens avec ensuite les gestes du metteur en scène en direction de l'actrice, m'a donné l'impression étrange que c'était moi. C'est une impression de proximité incroyable. En même temps, il fait un cinéma que je ne saurais jamais faire, c'est pour ça que je peux l'admirer. Il y a dedans des choses qui me sont très proches et qui en même temps lui appartiennent totalement donc impossibles à reproduire.

Pour en revenir à *Lost Highway*, est-ce d'après toi un film sur le désir contrarié, perpétuellement différé ?

Ce n'est pas un film *sur* le désir, mais un film *fait de* désir, à l'intérieur du désir. Et pourtant il est glacé. C'est là qu'il est vraiment magique.

Le personnage de Patricia Arquette est quand même une femme qui dit à l'homme "tu ne m'auras jamais", c'est-à-dire "tu as beau vouloir t'approcher de moi pour me prendre ou me posséder, je ne serai jamais à toi". C'est toute la question de la domination inversée.

Oui, c'est en cela qu'elle est très bergmanienne, je trouve. Elle a en plus cette grâce que l'on retrouve chez certaines héroïnes de Bergman. C'est comme une flamme très pure et en même temps très perverse et énigmatique.

En dirais-tu autant des deux personnages féminins de *Mulholland Drive* ?

Je suis moins troublée à vrai dire. Mais elles m'enchantent quand même bien sûr. Elles ressemblent simplement moins à des épures gracieuses. Toutefois, ce qui est magnifique, c'est qu'elles représentent le rêve des actrices sublimées que notre imaginaire

rend presque identiques. C'est une sorte d'idéal recréé par le metteur en scène. On voit bien que les acteurs n'existent pas, que ce sont des êtres de lumière entièrement inventés. Le film montre très bien cette dimension.

Là aussi, il y a quelque chose qui évoque Bergman, en particulier *Persona*, avec ce motif du dédoublement et du mimétisme entre les deux femmes. Il est rare de voir un cinéaste américain être aussi proche de quelqu'un comme Bergman.

Oui, c'est sûrement pour ça que je l'adore (*rires*). C'est une sorte de Bergman moderne qui serait passé par le pop'art.

Que penses-tu des autres films de Lynch ? *Sailor et Lula*, par exemple ?

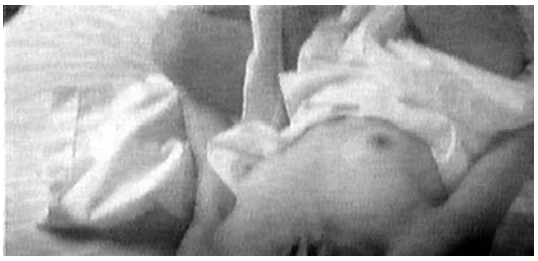
Oui, j'aime beaucoup celui-ci. Sauf les scènes d'amour entre elle et lui. Je les trouve très pudibondes avec ce drap enroulé autour d'eux qui m'exaspère.

En revanche, il y a une scène qui a dû t'enchanter, c'est l'espèce de "viol mental" que Bobby Peru fait subir à Lula. On pense tout-à-coup à la séquence de domination dans *Romance* entre Robert et Marie, avec ce rapport du désir et du dégoût.

Oui, c'est vrai. C'est d'ailleurs une nouvelle fois très bergmanien. J'ai dû en effet penser à cette scène de *Sailor et Lula*. Elle m'avait beaucoup plue à l'époque. Cette femme se laisse envoûter par ce qu'elle déteste. Ici, la part fascinante, c'est la part sombre et noire dont on a honte mais à laquelle on ne peut résister. D'ailleurs, cela rejoint très directement le premier film que j'ai vu de ma vie qui est *La Nuit des forains*, l'histoire d'une relation entre un homme répugnant et une femme sublime. C'est l'amour qui naît de l'humiliation d'être avec lui. De toute façon, quand on s'approche d'un homme laid avec le visage du désir, il ne l'est plus du tout. La laideur n'est alors que du domaine du fantasme.

Selon toi, par quoi sont parcourus tous les films de Lynch ?

Je pense qu'ils sont parcourus par le désir qui sublime l'apparence des êtres. Par exemple, même "Elephant Man" est entièrement désirable. Ce qui n'est curieusement pas le cas d'Isabella



Rossellini dans *Blue Velvet*. Je la trouve trop belle, c'est peut-être aussi pour cette raison que le film m'a déçue. Mais de manière générale, chez Lynch, il y a cette lente fascination pour des êtres que l'on apprend à connaître justement par cette fascination. A chaque fois, la connaissance passe par le fantasme. Tous les personnages de Lynch ont du mystère, mais c'est un mystère que notre imaginaire nourrit à force de les connaître par le désir et le fantasme. Cela relève du miracle. Dans *Mulholland Drive*, la brune est déjà mythifiée alors que la blonde au départ est presque insignifiante. Mais plus on la connaît, plus elle se transfigure et moins curieusement on a le sentiment de continuer à la connaître. C'est absolument génial.

Entretien réalisé à Paris le 14 mars 2002 par David Vasse.

Lynchien

Jérôme FRANÇOIS

- C'est l'histoire d'un chien qui s'appelle Lyn (prononcer "Line" en français)… *(1)*

- N'importe quoi !

- Non, justement pas n'importe quoi !

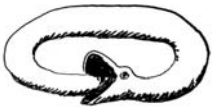
- Sans queue ni tête ! *(2)*

- Non, pas sans queue ni tête, surtout si on parle de l'univers lynchien, un univers avec une queue et une tête, et même en tête à queue. Considérons l'expression suivante : le serpent qui se mord la queue… *(3)*

Si on remplace le serpent par un chien dans la même situation, accomplissant la même figure acrobatique, chien s'appelant de surcroît Lyn ("prononcer Line") *(4)*, on aboutit à cet univers lynchien dont on parle tant, univers fait de choses et d'autres, de tant de choses et de tant d'autres.

1

2



3

4

Notamment de volutes et de spirales, mais aussi d'anneaux temporels, car il existe dans les films de David Lynch et particulièrement dans *Mulholland Drive*, une certaine circularité, ou espèce de circularité, ou sorte de circularité, ou même incertaine circularité qui nous ferait presque tourner en bourrique, ou en rond. Où en était-on ? Ah oui ! le chien qui se mord la queue, un univers avec une tête et une queue, et même en tête à queue… Or, qu'est-ce encore qu'un tête à queue ? : un retournement, une boucle *(5)*. Boucle temporelle…

Ce chien pourrait être le motif de cette circularité ou de ces circularités. Y a-t-il un anneau temporel ou y a-t-il plusieurs anneaux temporels dans un même film ? Ces anneaux sont ils séparés les uns des autres, comme en rang d'oignons ? *(6)*, ou imbriqués les uns dans les autres, un peu à la manière des anneaux olympiques ? *(7)*, mais s'agit-il d'anneaux plats ? *(8)* ou de section ronde ? *(9)*, anneau appelé aussi tore et qui, si on pousse un peu plus loin, peut être une pâtisserie : *donut (10)*, ou

5

6

7

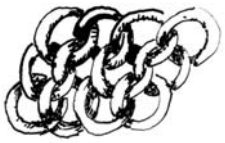
8

9

10

une chambre à air *(11)* [1]. Pour en revenir aux anneaux imbriqués, ceux-ci peuvent rappeler l'agencement particulier des anneaux formant la texture d'une cotte de maille *(12)*, de là à rapprocher texture de la cotte de maille et texture du film, matière du film, trame du film et tricotage lynchien…

11



12

Cela pourrait être aussi un ruban plat fermé avec une torsion *(13)* appelé aussi "ruban de Möbius" et qui n'est autre qu'une surface à un seul côté ! Un vrai casse-tête de volume [2] !

13

Un film arrive dans un cinéma pour projection, il est livré dans des boîtes rondes et plates : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 boîtes ou plus, cela dépend de la durée du film, 8 boîtes pour contenir *Mulholland Drive* (2h26mn). Le film est divisé en plusieurs parties, c'est donc une durée divisée en plusieurs parties, cette durée c'est la pellicule, on a donc plusieurs morceaux de pellicule enroulés sur des noyaux *(14)* - c'est le terme technique, et ce sont en fait des spirales - spires étant le terme technique utilisé, des spirales de film, et on pourrait dire des spirales de temps [3]. Ces petites spirales de film, spirales de temps, une fois assemblées (montage du film) sur une seule grande bobine *(15)*, formeront une grande spirale de film, une grande spirale de temps.

14

Y a-t-il analogie possible ou non ? consciente ou inconsciente ? Très troublante en tout cas, surtout si l'on a regardé *Mulholland Drive* depuis la cabine de projection et regardé alternativement le film sur l'écran et les bobines de projection : l'une se vidant de sa spirale (bobine débitrice) et l'autre se remplissant (bobine réceptrice), drôle d'expérience ! [4]

15

Parlons de circonvolutions cérébrales. Le film serait-il réalisé à l'image de circonvolutions cérébrales ?, selon un motif possible de circonvolutions cérébrales ? En tout cas, il est le résultat, le produit, des circonvolutions cérébrales de David Lynch *(16)*. Cérébralité qui semble mise en avant dans sa filmographie : dans

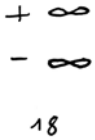
16

toutes ses phases, rêve et réalité. D'autre part, le peintre qu'est aussi Lynch, sait qu'en mélangeant toutes les couleurs de sa palette il obtiendra une matière grise ! [5] De là à voir dans le film la représentation du cerveau lynchien, de la cervelle lynchienne… Le film qu'on a sous les yeux, c'est le cerveau de David Lynch *(17)*…

17

Rien n'est simple, tout se complique.

Revenons à cet anneau plat avec une torsade qui a la forme du symbole de l'infini *(18)*. Qu'est-ce que c'est ? Un type d'entrelacs simples fermés, entrelacs de base. Il existe dans le monde anglo-saxon des motifs d'entrelacs depuis la plus haute histoire, motifs très utilisés encore aujourd'hui dans les tatouages *(19)*. N'est-ce pas un tel tatouage que l'on voit sur les bras de l'amant de la femme d'Adam Kersher, le cinéaste dans le film ?



18

19

Au tout début du film : les entrelacs des pas des danseurs [6] *(20)*.

20

Entrelacs d'un réseau routier : David Lynch - "Tout est parti du nom sur un panneau, la nuit, image que j'ai reproduite au début du film. *Mulholland Drive* est une route pleine de mystères. Elle serpente tout en haut, au sommet des collines, ménage de splendides panoramas, pleins de virages serrés et surprenants…".

Cela me fait penser aussi au 8 d'un circuit électrique de voitures miniatures *(21)*, chaque voiture fait tantôt l'intérieur, tantôt l'extérieur…

21

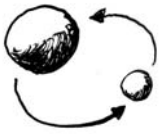
Les roues d'une voiture me font penser à l'invention de la roue et à ce que le cinéma lui doit et notamment quand on dit "tourner un film" ou "silence on tourne", d'ailleurs le premier ready-made de Marcel Duchamp qu'il réalise en 1913 avec une roue de bicyclette et un tabouret, n'est ni plus ni moins qu'une très belle métaphore du cinéma *(22)*.

22

L'ellipse comme autre figure possible *(23)* et aussi comme omission syntaxique et stylistique que pratique David Lynch, bien sûr !

23

Mouvement des planètes, giration céleste *(24)*, giration du système lynchien.

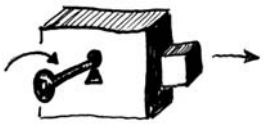


24

Le pli ! *Mulholland Drive* n'est-il pas tout simplement un pli *(25)*, un repli du temps, un pliage Lynchien !

25

Le mouvement de rotation d'une clef dans une serrure *(26)*.



26

Un chapeau de cow-boy [7] ! *(27)*.

27

Je me souviens de la méthode que j'utilisais pour dessiner mes premiers chapeaux de cow-boy *(28)* : un 8 couché, en fait le symbole pour désigner l'infini (on en a déjà parlé), mais que je ne connaissais pas à l'époque, cela n'était pas encore au programme de l'école primaire, et ce 8 couché était surmonté d'une sorte de "M" ("M" comme *Mulholland* peut-être…).

28

Etc…

Jérôme François est artiste peintre.

[1] Au sujet de cette forme en tore ou "donut", voir l'œuvre de l'artiste Alain Jaquet et notamment sa commande publique pour le rideau du Palais des festivals à Cannes.

[2] Voir à ce sujet la sculpture très connue de Max Bill intitulée "Le ruban sans fin", 1935.

[3] Voir à ce sujet les œuvres-multiples de Marcel Duchamp appelées "Roto-reliefs", petits disques de carton imprimés de différents motifs, dont une spirale, à placer sur le plateau d'un phonographe (tourne-disque) et produisant différents effets cinétiques, sorte de métaphore du cinéma. Voir également son film "Anémic Cinéma" qui montre ces "Roto-reliefs".

[4] L'expérience est aussi très troublante, voire plus, avec *Une histoire vraie*. C'est le *road-movie* qui est certainement la métaphore la plus proche du principe cinématographique : le tracteur-tondeuse comme projecteur (comparer la vitesse du tracteur-tondeuse et celle de rotation du projecteur), ses roues comme bobines, la route comme pellicule, le conducteur Alvin (l'acteur Richard Farnsworth) comme projectionniste, le début du voyage - début de la route comme début du film - début de la pellicule, la fin du voyage - fin de la route comme fin du film-fin de la pellicule. Le fin du fin !

[5] Il faut noter dans sa filmographie l'utilisation qu'il fait de tout le spectre des couleurs (utilisation du noir et blanc, utilisation de la couleur et du gris aussi) : noir-blanc-gris pour *Elephant-man* et *Eraserhead*, couleurs plus ou moins saturées pour les autres, *Blue Velvet*, etc…

[6] A signaler : une œuvre d'Andy Warhol de 1961 qui s'appelle "Dance diagram".

[7] On peut remarquer une certaine proximité "d'étrangeté" entre le cow-boy lynchien et les cow-boys de l'artiste Glen Baxter qui sont toujours les acteurs de situations décalées ou quasi-surréalistes.

II. (GET) LOST STORIES : FREE REPLAY

Mulholland drive - Un film-rêve

Jouissance douloureuse du mystère

Myriam VILLAIN

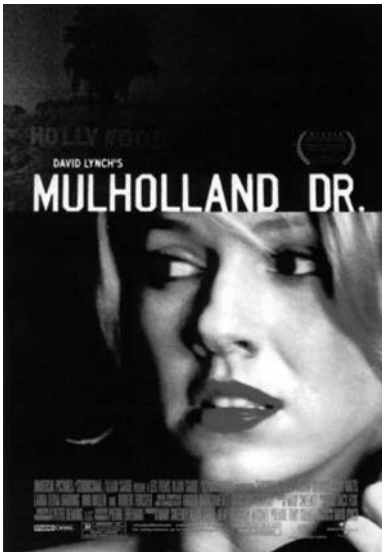
Incompréhension et fascination. Antinomie de deux sentiments dont le premier devrait provoquer le rejet, ou du moins le refus, et le deuxième résulter de la clarté et de l'entendement. Laissons le récit ; il se veut indéchiffrable. La langue est ancienne, nous l'avons oubliée. Le message, codé, en est illisible. La narration a fait son choix. Elle procède par rébus, jouant le jeu mauvais de ne pas être lue et provoque l'esprit qui ne peut ici s'avouer que vaincu. La "viabilité" narrative fait défaut, la voie est sans issue : il faut rebrousser chemin. Abandonnons les interprétations sinueuses : à chaque hypothèse, c'est la collision, l'amnésie des images, et il faut tout recommencer. Sous l'angle du scénario, l'œuvre résiste au sens. Quelle que soit l'option prise, c'est toujours fausse route. La raison s'est lassée sans porter aucun secours.

"On ne raisonne jamais si bien que dans un rêve.
On ne discute jamais mieux que dans l'absurde.
Tout s'y enchaîne et tout y est lié.
Tout y est à la fois
parfaitement logique et incompréhensible.
Aussi, aucun raisonnement ne saurait-il vous enlever l'angoisse.
En vain, chercherez-vous la Loi"

(Bernard Groethuysen,
préface 1933 de *Le Procès* de Franz Kafka).

L'esprit en aphasie

Comme frappé d'amnésie, à l'instar de Rita, le spectateur peut supposer l'existence d'une réalité antérieure à ce dont il se souvient. Accréditer l'œuvre d'un sens, il peut y faire hommage, mais ne peut l'évoquer, faute (de trop ?) d'image(s). Si, dans un cas en effet, à la reconstruction du souvenir, les images mentales manquent pour y parvenir, dans l'autre cas, l'abondance des images, et même la surabondance, ou bien plutôt leur construction et interrelation, perturbent la pensée et son édification. Et si le spectateur parvient à entrevoir, non un sens, mais juste son existence, c'est parce qu'il a réussi à entre-voir, à voir entre les images, dans les interstices et dans leurs rapports. L'œil, auquel rien n'échappe, où tout s'imprime en revanche, diffuse, au corps et à l'esprit, sa "prise". A chacun de capter comme il le peut les informations enregistrées et d'en conserver les indices nécessaires à la connaissance et à la compréhension. Comme à la fin d'un songe, le spectateur se ronge et se partage entre la clarté des images (il a compris tout ce qu'il a vu) et, du récit, l'abstrus (il ne sait pas comment recoller les morceaux). D'une certaine façon, le *déplacement*, mécanisme au travail dans le rêve justement, se retrouve au cœur du filmique, rendant peu digeste au niveau manifeste ce qui était signifiant au niveau latent.



La division perception-pensée ou quand le corps comprend

Incompréhension est fascination. L'inexplicable séduit. Il est un voyage de l'ombre où la raison s'égare, laissant enfin le chemin libre aux sensations. La pensée s'incline, la perception s'aiguise : un nouvel ordre règne. L'émotion y a cours, l'esprit s'en exile. Le plaisir découle alors de ce qui ne se voit, ni ne se sait et se comprend. Jouissance douloureuse du mystère, délice insoutenable de l'inintelligible qui vibrent en même temps du secret et de l'attente de sa révélation. L'incompréhension fascine car, sous l'obscur, se devine la clarté dans l'évidence d'une intuition qui promet le découvrement du sens.

La mise en bouche du mot pour l'explication est difficile, le sens ne réside plus que dans l'articulation des images entre elles et des sons, dans le cri aussi, le chant, le sanglot, le souffle et le râle, qui seraient aptes à traduire, plus qu'aucun mot peut-être, ce que malgré tout l'histoire veut permettre. L'esprit s'avoue incapable d'en restituer la teneur ou l'argument et laisse une autre voie à la compréhension. Le sens appartiendrait aux sens. Plus que la pensée, le corps serait sollicité ; l'ouïe et la vue particulièrement stimulées par l'image et le son. La signification est affaire de sensation. La narration, la mise en scène et le montage – pour quelques paramètres dont Lynch peut faire usage – parlent en effet directement au corps, court-circuitant ainsi le passage par l'intellect. Ce qui est inintelligible pour l'un devient déchiffrable pour l'autre. C'est comme si, finalement, la représentation retournait à l'image sensorielle d'où elle était sortie ; le regard et le perceptif étant alors confondus.

La signification est affaire de direction aussi. Le filmique, de la même façon que le narratif, provoquerait ainsi une émotion, un mouvement qui, seul, par son sens, pourrait (r)établir le sens. La forme semble prompte à indiquer le chemin, les images évoquant par homonymie l'histoire qui est la solution. Le passage est ouvert, l'énigme peut devenir claire.

L'émotion : dénonciation du filmique comme révélateur du sens

A chaque nouvelle interprétation, le sens s'obscurcit. Les couches se rajoutent ne laissant plus à la raison l'espoir d'aucune résolution. Le récit est un écran, il faut l'entendre ainsi. Le traverser doit être le seul souci car l'on s'épuise à vouloir en re-dessiner les contours à l'infini. L'histoire à dessein brouille le sens, ce n'est point là qu'il faut chercher mais au-delà qu'il faut aller. L'araignée du récit a tôt fait de nous prendre dans sa toile ; l'unique sortie en serait la folie. Considérons plutôt un à un les fils, pour que de ce savant maillage, l'on puisse faire pelote. Dans un premier temps, le filmique aussi semble, du récit, jouer la partie. Le récit, seul, bien que fortement énigmatique, ne suffit pas en effet à expliquer l'incompréhension ressentie. Le filmique, à l'instar de celui-ci, parviendrait aussi à provoquer ce sentiment. De quoi cela procède-t-il ? Comment ? Quelles couches du conscient, et de l'inconscient peut-être, solliciterait-il alors ? Ce n'est plus seulement en effet l'entrelacs des histoires multiples des différents personnages qui crée le mystère mais aussi l'utilisation des paramètres filmiques qui se révèle ici des plus singulières. L'image prend langue avec l'histoire ; les sensations de l'une à l'autre se répondent en miroir.

Mais c'est par cet effet de redoublement même, d'insistance aussi, que l'image libère un chant second [1] et permet ainsi de mieux lire au niveau du récit ce qui, jusqu'à présent, restait incompris. L'image, comme une interprète, ferait une traduction, déchiffrant, tout en se dévidant, ce texte sacré de l'histoire selon ses lois. C'est en s'étalant en effet, dans la succession qui lui est coutumière, que l'image délivre ce qu'elle contient, pour peu qu'on sache voir sans chercher à savoir. En parcourant les plis et les replis de ce qui la constitue, ce qu'elle cache et laisse transparaître, apparaît alors dans la plus grande clarté : l'histoire est son reflet.

[1] Munier, Roger, *Le Chant Second*, Paris, Deyrolle éditeur, 1991

Le rêve mis à nu

Le film est un rêve. Son thème est récurrent, le désir le constitue. Un désir de cinéma, fort, qui engage aux images et ne craint pas l'obsession. Le cinéma est là, dans le désir de Lynch bien sûr, dans celui de Diane et de Betty aussi. Le cinéma est là encore,

"A l'opposé de la pensée logique, caractéristique des processus mentaux conscients, la liaison des représentations dans le rêve est hautement fantaisiste ; la démarche associative du songe crée des relations et des rapprochements qui, en règle générale, sont totalement étrangers au sens du réel".

(Carl Gustav Jung, *L'homme à la découverte de son âme).*

dans la substitution de deux images pour en permettre le défilement ; de deux femmes aussi, en quête d'identité.

Le film est un autre. Il est et se reflète ; le rêve est son habit. Il se déguise "transposant-sublimant" sous des masques changeants des réalités trop grises. La tante Ruth était morte, et bien maintenant qu'elle vive ! Que sa masure aussi soit changée en palais ! Les liens que le film établit ne répondent qu'à sa couleur rose bonbon fantaisie, "fondant-enchaînant" ce qui ne pouvait l'être, sautant parfois "cut" d'une image à l'autre. La première est le coq et l'autre l'âne, peu importe. Le film joue de transformations comme autant de ponctuations ou de trajets. Il condense, il déplace, il fait ce qu'il veut. Du café de Diane à la réception, seule la bouche du juge là aussi présent, devenu frère Castigliani pour l'ingestion, en goûtera la saveur et en crachera la qualité, tout comme Diane aurait pu, ce soir-là, le vomir de contrariété. Que vaut la déformation contre l'image ? Rien tant que l'image est. Que le film en fabrique, c'est toute la demande. Une clé bleue plus grosse que la précédente et de forme différente, des couples de danseurs à l'infini reproduits, rien n'étonne Betty au pays des merveilles. Greffes, surajouts, superpositions, dédoublements, surexpositions, aucun monstre de montage ne peut l'effrayer. D'un tiroir à l'autre que sont les multiples maisons ou les plans qu'elle habite avec des noms différents, elle tombe dans l'abîme, s'en relève et retombe. Par quatre fois le Winkie's est différemment visité. Le refrain de la lampe rouge au téléphone deux fois entonné. Des vieux en miniature, compagnons de chemin, sortent d'un papier gras, tel le lapin. Le film peut tout se permettre, décroche quand il lui sied, revient en Cadillac sur "Mulholland drive", si ça lui plaît. Les images, l'une à l'autre, s'associent librement pour ne tisser un lien évident qu'avec le rêve. Sur un détail, le film insiste : le cow-boy, Coco ou Cookie reviennent dans le fond ou sur le devant. Présences anodines ou pleines de sens, le film en garde le secret. Ligatures magiques, seules les associations en ont l'idée. Marionnettes de passage, à loisir, le film contient les personnages, les absente et les présente à nouveau. Trois petits tours et puis s'en vont et puis reviennent s'il le faut. Figures récurrentes, anaphores du désir, là, jusqu'à s'épuiser dans l'insistance, pour le plaisir, ils poussent à l'exagération par la multiplicité de leurs apparitions. Répétition obsessionnelle et compulsive, dans laquelle, par exemple, le tueur "en série" est pris malgré lui, l'image procède ainsi. L'enchaînement est de rigueur, la diversité aussi. Pour remplir le réservoir

d'images, le saugrenu, la démesure : tout est bienvenu.

Une image pour deux images

Comme un miroir qui pourrait voir en même temps qu'il reflète, l'image cinématographique se donne à voir pour elle-même et réfléchit aussi une autre image qu'elle : l'image mentale, celle du rêve plus précisément ; le film en serait un dédoublement. Par imitation, par appropriation, substitution et contagion, ou pour d'autres raisons qui renverraient peut-être à sa nature, le film serait devenu rêve ; deux images le feraient en lieu d'une seule. Cette production filmique, à caractère énigmatique – le mystère est le maître mot qui serre l'œuvre – dans laquelle le critique reconnaît l'effet d'un travail de construction et d'élaboration (mise en scène, montage, etc.) mais aussi de chiffrage du désir du réalisateur, pourrait s'offrir, par le biais du redoublement, comme le décalque parfait du récit et plus encore, comme la copie exacte de ce sur quoi il se fonde : le rêve. Et de rêve, il s'agit plus particulièrement de celui enfantin que Freud tient pour la réalisation d'un désir non satisfait.

Qu'est-ce qui fait le rêve (et le film aussi puisque le rêve pleinement le constitue, au niveau de sa forme mais aussi de son contenu), et comment l'interpréter ? La (fausse) simplicité des rêves d'enfants apporte, pour la réponse, un premier élément : soumis aux actions du jour précédent, ce sont des réalisations naïves d'un désir s'accomplissant. Le rêve de Diane en effet concrétise, tout ce qui en elle l'attise : la reconnaissance de son talent ("C'est une bombe, elle est excellente" dit d'elle le producteur M. Brown après son bout d'essai), de son charme et de sa beauté (le zoom sur son regard atteste de son pouvoir de séduction ; le jeune réalisateur qui fait passer des auditions semble fortement attiré : son regard hors-champ vient le révéler). Le vécu fort d'une histoire d'amour avec Camilla est son dernier souhait, ce que le rêve ici satisfait.

Diane épanche de même, par son rêve, les différents sentiments qui l'animent : la jalousie, la rivalité professionnelle et le désir de mort qui, dans la réalité, l'enveniment. Il n'est pas étonnant qu'au premier tournant de la route, elle transforme son amie Camilla en une amnésique Rita, hébétée, rescapée miraculeuse d'un accident dans lequel elle aurait pu trouver la mort

mais où elle laisse cependant son identité. La censure qui, pendant le jour et provenant de la résistance, interdit au conscient les pensées du rêve, n'opère plus ici. Le désir du songe, comme celui de l'image, est au contraire de faire passer le message. L'accident auquel Rita échappe mais aussi la vision d'un corps de femme en putréfaction, réalise le désir de mort que Diane éprouve envers son amie qui réussit trop bien là où elle échoue mais aussi qui l'a trahie en nouant une relation avec le jeune réalisateur.

Projection, identification et auto-représentation : l'autre est aussi soi

Même si le corps de la femme morte ressemble à celui de Rita et peut être identifié à elle pour cela, surtout en raison du travestissement qu'elle s'impose après cette vision terrifiante dont elle veut fuir la pose, vision qui, on le comprend, la dégoûte et l'effraie en même temps, le corps du cadavre peut renvoyer aussi au propre corps de Diane.

Le film fonctionne comme un rêve, premièrement, parce qu'il est l'accomplissement d'un désir (Diane rêve qu'elle est Betty, une actrice douée dont le talent n'est plus à affirmer) et, deuxièmement, parce qu'il procède par auto-représentation (Rita, sous les traits de Camilla, est, à n'en pas douter, une image de Diane, dédoublée). Dans le film, comme dans le rêve, l'autre est aussi soi. Et si l'autre, en effet, prend des traits singuliers, c'est parce qu'une identification est à l'œuvre et que le rêve, tout simplement, se charge ici d'illustrer ou de révéler. On pourrait évoquer la séquence de l'infidélité de Lorraine, la femme du réalisateur, pour rendre compte de cette capacité. Le film-rêve, par le biais de figures différentes, avance, il est vrai, par auto-représentations. Ainsi, Adam Kesher, de retour chez lui, découvre dans son lit son épouse avec un autre que lui. Le rêve traduit ici ce que Diane vit. Elle s'est sentie trompée par Camilla qui lui a préféré le cinéaste qui les fait travailler. Elle suspecte leur relation pendant la scène de la répétition, doute qui se dissipe pour devenir certitude lors de la réception. Adam est une représentation de Diane. Il lui sert de prétexte. Le rêve et le film, capables de tous les travestissements, n'ont que faire du respect de la réalité des sexes. Mieux encore, le choix d'Adam comme incarnation de Diane est signifiant. Adam est tout simplement celui que Diane

désire être puisqu'il va épouser la femme qu'elle aime. La présence de Diane sous les traits d'un homme a un sens aussi par rapport à l'homosexualité qu'elle vit avec Camilla. Les sens de l'image s'aiguisent sans cesse : en traduisant par son film, le possible redoublement de soi, le cinéaste revient sur un sens premier de l'image qui est à comprendre comme copie, reproduction, décalque, mimésis.

L'identité : entre homosexualité et narcissisme, ou Variations autour d'elle(s)

Faire du même, être le même – la même ici en l'occurrence – c'est exprimer le désir de devenir (comme) l'autre. Ressembler à l'autre (Rita porte une perruque qui la rend jumelle de Betty) serait la première étape avant de la devenir. Mais devenir l'autre, c'est ne plus être soi. Cette appropriation procède par effacement. Des deux, il n'en reste plus qu'une. C'est ce qu'il advient quand le moment de faire pénétrer la clé dans la serrure de la boîte devient certain. Le mystère va enfin être révélé. Rita appelle Betty, Betty ne répond pas. A-t-elle seulement un jour existé ? Un processus de fusion est à l'œuvre qui ne permet plus, au moment de la pénétration, la distinction des objets. Cette (con)fusion, un instant, de la clé et de la serrure, symbolise la fusion réussie des deux femmes. La clé, dont Rita est la propriétaire, et la boîte qui appartient à Betty, les représentent ainsi toutes les deux. De même qu'il n'y a plus qu'un seul objet lors de l'ouverture du coffret, il n'y a plus qu'une seule personne. Il ne s'agit plus de Rita *et* Betty mais Rita *est* Betty tout comme Renee est Alice dans *Lost Highway*. Le plan noir qui suit, symbolise ici l'unité (re)trouvée.

Les deux femmes, par leurs coiffures et gestuelles identiques rendues enfin semblables – elles pleurent ensemble, spectatrices au *Silencio* et l'une tremble – ne sont plus deux mais qu'une paire d'yeux, comme si un miroir s'amusait à présenter le corps et son reflet. Il n'y aurait donc plus deux corps mais bien qu'un seul. L'image cinématographique s'articulerait ici sur le mode spéculaire, ne rendant plus certain ainsi la présence de deux chairs. Les nombreux plans rapprochés, où elles se tiennent serrées, sont construits en effet de telle sorte qu'on ne sait plus très bien laquelle des deux est le refrain de l'autre tellement la partie

gauche de l'image dans laquelle l'une s'inscrit est la parfaite reproduction de la partie droite dans laquelle l'autre se tient.

L'homosexualité viendrait révéler un désir du même dans une complaisance narcissique qui fait de soi le seul qu'on aime. L'autre plaît et fascine parce qu'il est une image qui renvoie de soi le même visage. Si Diane tombe amoureuse de Camilla, c'est pour ce qu'elle représente. Camilla la hante. Diane fait naître ainsi, de son amie, une incarnation d'elle-même. Envier sa réussite professionnelle et son succès, et désirer aussi son corps, seraient une seule et même chose, comme si l'un - le corps - était le seul à pouvoir apporter la preuve palpable de l'autre – devenir une star aussi, ce qu'ici, sous les traits de Betty, Diane ose. Comme si enfin, prendre le corps de l'autre dans l'acte d'amour (le posséder comme on dit aussi) était le moyen de le faire sien, c'est-à-dire de l'engloutir pour le devenir. Etre ce corps là, n'être plus que lui. La dimension fusionnelle (rêvée) de leur relation amoureuse vient, là, matérialiser ce désir de ne faire plus qu'un. Il faut en effet que soi disparaisse dans l'autre, et ce, totalement – ou l'autre dans soi, peu importe – pour que la transformation ait véritablement lieu et que le désir s'accomplisse. Un plan superbe donne à voir cette fusion. Celui-ci se situe juste après leur première nuit d'amour qui a permis le rapprochement des corps, leur rencontre et les échanges multiples. C'est un gros plan de la face de Betty à demi masquée par le profil de Rita. Il recompose ainsi avec deux moitiés de visages un unique visage. A la façon cubiste, il s'offre comme le reflet soliste du désir de Diane. Ce plan figure ici la fusion et l'appropriation réussies. Il n'est pas étonnant alors que le seul flash de mémoire qui vient, chez Rita, visiter son conscient se porte sur son identité justement, au moment où d'ailleurs, se trouvant avec Betty dans un Winkie's, une serveuse prénommée Diane se présente aux deux femmes.

Déplacement d'un personnage à l'autre, d'un lieu à l'autre aussi, c'est dans le trajet que le fil se perd mais que le film se fait. Petit Poucet sur le chemin de l'image, les repères sont fragiles, les balises mouvantes. Le pas de plus est un pas de trop. Le mouvement semble stérile, aucun lien ne veut se nouer. Revenir en arrière est repartir car c'est dans le mouvement vraiment que réside la solution. Le motif du tissu est abstrait, c'est le tissage des fils, seul, qui permet d'en suivre le dessin. Le mouvement alors

révèle sa logique, un nœud ici, un autre là, l'ouvrage dévoile sa façon. Les circulations des images et des sons ne provoquent plus de collision. Il suffisait de prendre, dans le bon sens, la route. Peu importe la lisibilité des images, le flux doit exister. S'y couler simplement sans vouloir en rendre compte. Accepter les sauts, les répétitions, les déguisements, les substitutions, les apparitions. Les images s'écoulent, le rêve se produit. Que vouloir lui prêter d'autre que ce qu'il est ? Le film ici a ses raisons que la raison ne connaît pas. Elle y est étrangère et ne peut rien savoir. L'explication donnée ne peut jouer les fidélités ; la narration est singulière : il aurait fallu, en mots, la respecter, mais le mot ici est impossible. Une fois de plus, l'image affirme sa spécificité.

■

Éléments pour une (re)lecture de Mulholland Drive

A peine eut-elle franchi la route...

Pascal COUTÉ

C'est presque devenu un lieu commun de remarquer que *Mulholland Drive* apparaît aux spectateurs qui le découvrent, comme un film déroutant et énigmatique. Si la division du film en deux parties inégales est assez évidente, la difficulté réside dans le fait que la deuxième partie semble lancer le film dans une tout autre direction, sans expliciter les mystères que soulève la première, et, partant, sans établir de lien clair entre les deux parties. Mais en même temps que cette première impression, le spectateur remarque dans la deuxième partie une multitude de détails qui apparaissent comme autant d'indices susceptibles d'éclairer l'ensemble du film. De là découle un certain trouble, puisqu'on doit à la fois suivre une nouvelle direction du récit, apparemment hétérogène à la première *et* reconstruire *à rebours* le sens et le statut de tout ce qu'on a vu précédemment. Une logique se dessine sans jamais se donner comme telle, sans se montrer ni se dissimuler. C'est pourquoi la deuxième vision du film peut paraître nécessaire à qui veut appréhender cette logique apparaissante/disparaissante : armé des indices relevés lors d'une première vision, le spectateur peut alors, à mesure que le film se déroule, relire celui-ci en s'appuyant sur ce qu'il sait déjà et que le film ne lui révèlera qu'après. On souhaiterait ici, très modestement, contribuer à cette relecture, en précisant différentes indications données par le film lui-même, qui peuvent permettre de la justifier.

Rêve et réalité

Le pré-générique constitue une sorte de prologue lui-même divisé en deux : la scène des couples qui dansent, suivie d'une autre, plus brève, dans laquelle l'image, d'abord très floue, révèle à la faveur d'une mise au point, une sorte de couverture rouge qui dissimule une forme invisible. Dans le plan suivant, l'image, parfaitement nette, donne à voir le panneau de signalisation "Mulholland Drive" et le générique se déroule au long de la scène. En dehors de l'hétérogénéité visuelle entre les trois premières scènes, c'est avant tout la rupture introduite par celle du générique qui permet d'y repérer le début d'une première partie. Sans rapport apparent avec ce qui précède, elle met en place une intrigue qui se développe pendant environ les deux tiers du film. Cette première partie se caractérise par la mise en place d'un certain nombre d'énigmes : qui est véritablement la jeune femme amnésique qui s'affuble du nom de Rita ? Qui sont les

hommes qui la menacent au début ? D'où vient l'argent trouvé dans son sac, et surtout que signifient l'étrange boîte bleue et la clé de même couleur qui accompagnent l'argent ? Qui est Diane Selwyn que semble connaître Rita et que les deux héroïnes découvrent mortes à son domicile (le numéro 17 d'une résidence) ? Qui est l'étrange cow-boy ? Lynch reprend ici une structure assez familière, qui consiste à poser et à faire s'enchaîner les énigmes de telle sorte qu'elles semblent appeler leur résolution dans la suite du film. La première partie s'achève par un segment au statut relativement indéterminé qui constitue comme une transition. Ce segment se décompose de la manière suivante : gros plan sur la boîte bleue qui semble "absorber le monde" / plan de la boîte bleue qui roule sur le sol / entrée de la tante de Betty dans la pièce / plans de maisons dans l'obscurité / plan à l'intérieur du "17" qui révèle un corps féminin allongé sur un lit en nuisette noire : on reconnaît ici le plan vu précédemment du corps de Diane Selwyn, mais avec cette différence que le corps ne porte pas de traces de décomposition / sur ce plan, voix off du cow-boy : "Hello, ma belle" / contrechamp sur le cow-boy qui dit : "il est temps de se réveiller" / contrechamp sur le corps : même posture, même nuisette, mais cette fois le corps est décomposé / fondu au noir : même corps, même posture, mais le corps n'est pas décomposé et porte une nuisette bleue ; c'est le corps de Betty, elle se lève et enfile un peignoir, le visage défait. La deuxième partie peut alors commencer et déployer une série d'inversions et de déplacements par rapport à la première. Betty s'appelle à présent Diane, c'est elle qui réside au "17", et, loin d'être une débutante prometteuse, elle apparaît comme une actrice de second plan. "Rita" se nomme Camilla Rhodes, une star qui rompt avec Diane et s'affiche cruellement devant elle avec son fiancé, le metteur en scène Adam Kersher. Diane paye un tueur pour assassiner Camilla, ce contrat est accompli et Diane, sombrant dans un désespoir délirant se suicide : fin de l'histoire. De là deux questions : comment envisager le statut réciproque des deux parties ? comment se déploie la structure narrative de la deuxième partie pour laisser transparaître au final une histoire assez simple ?

Le rapport des deux parties peut se concevoir comme celui du rêve à la réalité, toute la première partie n'étant alors que le rêve de Diane. Comment justifier cette lecture ? La deuxième partie présente une situation triste et banale, qui bascule dans le sordide et la folie. Par rapport à cette situation, toute la première partie apparaît comme son envers positif : là où tout n'est qu'échec et désespoir dans la deuxième partie, il n'y a que promesse et réussite dans la première, inversion qui recouvre assez nettement l'opposition du rêve et de la réalité. Selon ce postulat (la première partie du film est le rêve de Diane), du point de vue de l'histoire, déplacements et inversions ne s'opèrent pas dans la deuxième partie par rapport à la première, mais dans la première (le rêve) par rapport à la seconde (la réalité). Le principe général de l'inversion est indiqué précisément dans les deux scènes situées précisément sur Mulholland Drive, si bien que le titre même du film exprimerait ce principe. En effet, dans la réalité, Diane, sortant de la voiture, est entraînée par Camilla dans un raccourci qui *s'élève* vers la maison du metteur en scène. Dans le rêve, "Rita" emprunte un raccourci qui *descend* vers Hollywood. Plus généralement, les rapports de pouvoir sont inversés entre les deux parties : dans le réel Camilla domine et bafoue Diane, amante abandonnée et soumise, alors que dans le rêve, Betty mène l'enquête, aidant constamment une "Rita" désemparée. De la même manière, Adam est un metteur en scène qui contrôle son film et ses amours, alors que dans la première partie, il est soumis aux exigences de maffiosi, trompé par sa femme, battu par l'amant de celle-ci, et, finalement ruiné, il doit se résoudre à obéir aux injonctions du mystérieux cow-boy.

Les changements de noms obéissent à un principe de déplacement. La serveuse du restaurant Winkie's joue un rôle de relais, puisqu'elle possède successivement les deux noms de l'héroïne : dans le réel, la serveuse se nomme Betty, qui devient le nom de Diane dans le rêve, et, dans le rêve la serveuse se nomme Diane, c'est-à-dire le nom de l'héroïne dans la réalité. Camilla Rhodes perd son nom dans le rêve (puisqu'elle emprunte le nom "Rita" à une affiche du film *Gilda*), en même temps que sa personnalité, puisqu'elle y est amnésique : sa destruction voulue par Diane, via le contrat passé avec le tueur à gages, est fantasmée sous les dehors de la perte d'existence personnelle. Quant au nom "Camilla Rhodes", il devient celui d'une actrice imposée à Adam Kersher pour le film sur le tournage duquel, dans le réel, la véritable Camilla a rencontré le metteur en scène. Le nom

"Camilla" est ainsi toujours celui de la star du film, mais, là où elle impose en réalité à Diane le baiser qu'elle échange avec Adam sur le plateau, elle devient le fantasme de la femme que celui-ci doit accepter contre son gré. Si "Camilla" signifie dans le réel la satisfaction du désir d'Adam, elle en est oniriquement la négation. La formule "This is the girl" fonctionne selon le même principe : c'est la phrase que prononce Diane face au tueur pour lui signifier la cible du contrat, alors que, dans le rêve, c'est celle qu'énoncent sentencieusement les maffiosi pour imposer une actrice. C'est l'inversion du désir amoureux de Diane en désir de mort qui est ici révélée, mais déplacée. La frustration ressentie par Diane, devient celle d'Adam, la pulsion de destruction qui l'accompagne s'exprime dans l'agression contre la voiture des gangsters, qui incarnent eux-mêmes grotesquement le pouvoir de vie ou de mort. Même la maladresse du tueur relève de la même logique et exprime la fusion de l'amour et de la haine de Diane pour Camilla. En effet, Diane désire à la fois la préservation de l'objet de son amour, donc l'échec du contrat, et sa destruction, donc la réussite du meurtre. Selon le processus onirique de condensation, le tueur exécute, dans le rêve, un contrat, mais si maladroitement qu'il est aussi un échec, de telle sorte que les deux aspects contradictoires du désir sont satisfaits. Tout le rapport entre les deux parties relève du principe freudien selon lequel le rêve est la réalisation déformée de désirs refoulés. L'échec du désir amoureux de Diane et son inversion en désir de mort devient oniriquement satisfaction de ce désir, moyennant toute une série de déplacements qui le dissimulent.

La seconde scène du pré-générique trouve alors sa place : il s'agissait simplement de Diane endormie sous sa couverture. Le trouble que Lynch introduit dans cette scène résulte de la modification des procédés formels dans la représentation du rêve ; traditionnellement l'image floue est un marqueur d'une situation onirique, et la netteté un indice de réalité, alors qu'ici ces modes de représentation sont inversés. Pour ce qui concerne le segment qui clôt la première partie, il prend sens, quoique de manière plus complexe. Les trois plans qui représentent successivement le corps de Diane allongée sur un lit, constituent un entrelacement du rêve et du réel, si bien que ce bref segment relève lui-même de l'un et de l'autre. Dans la premier plan, la nuisette noire, identique à celle que portait Diane Selwyn lorsque Betty et "Rita" la découvrent au "17", renvoie à la représentation que Diane a d'elle-même dans son propre rêve. C'est bien elle avec son

propre nom, allongée sur son lit dans sa maison. Mais ce n'est pas elle, puisqu'elle est objectivée, mise à distance : le rêve dédouble Diane en une Betty conquérante et une Diane Selwyn déjà morte, mais dont le cadavre est le vecteur de la relation qui peut se (re)nouer avec Camilla/Rita. Cependant, ce plan n'est plus tout à fait de l'ordre du rêve puisque le cadavre ne porte pas de traces de décomposition, signifiant par là que Diane reste encore proche d'elle-même, la réalité de son corps vivant pénétrant le rêve. Le deuxième plan du cadavre ramène entièrement dans le rêve, en reprenant à l'identique l'image du cadavre de Diane Selwyn vue précédemment. Enfin, dans le troisième plan on repasse dans la réalité, puisque le corps n'est plus un cadavre et que la couleur de la nuisette (bleue au lieu de noir) indique que ce n'est plus la Diane onirique, mais celle du réel qui est à présent représentée. Diane se réveille conformément à l'injonction, interne au rêve, du cow-boy ("Hello, ma belle, il est temps de se réveiller").

Passé et présent

Une fois établie la nature de la première partie et ainsi de sa relation avec la seconde, il est assez aisé de reconstituer la structure narrative de celle-ci. Toute cette partie du film se situe dans la matinée qui suit le rêve de Diane, alors que celle-ci sait que le tueur a assassiné Camilla, d'où son désespoir qui débouche sur la folie et la mort. Deux *flashes-back* imbriqués l'un dans l'autre révèlent l'enchaînement des faits qui a conduit à cette situation. L'art de Lynch consiste à introduire subrepticement ces *flashes-back*, selon la logique de l'indication non explicite qui préside à la mise en scène. L'essentiel est la transition qui fait passer du présent au premier *flash-back*, transition qui peut s'analyser comme suit. La scène se déroule au présent : la voisine de Diane entre chez celle-ci, récupère ses affaires et en particulier le cendrier en forme de piano posé sur la table basse. Sur celle-ci, on perçoit distinctement la clé bleue, dont le *flash-back* va nous apprendre qu'elle est le signal que donne le tueur de l'exécution de son contrat. La voisine sort, Diane est dans sa cuisine, le visage ravagé, cadrée en plan taille de trois quarts face *gauche*. Elle dit : "Tu es revenue". Contrechamp : on voit Camilla, nouveau contrechamp : Diane est cadrée de la même manière ; puisque Camilla est déjà morte, il s'agit nécessairement d'une hallucination,

quoique, bien entendu le spectateur qui découvre le film l'ignore encore, comme il ignore le sens de la clé bleue. Dans ce cas, celle-ci ne fait donc pas sens pour le spectateur, du point de vue de l'histoire, comme indication du meurtre de Camilla, mais ne fonctionne que du point de vue de l'ordre du récit, comme analogie avec l'étrange clé bleue de la partie précédente. Le plan suivant montre Diane cadrée de la même manière, mais en miroir, car elle est de trois quarts *droite* et son visage est normal. C'est le raccord entre les deux plans presque identiques et symétriques de Diane qui indiquent le début du *flash-back*, comme la suite de la séquence et la suite du film le confirment. Diane est ensuite montrée dans sa cuisine, puis un contrechamp la montre de dos apportant un café à Camilla allongée à demi nue sur le canapé. Les plans suivants donnent à voir la table basse sur laquelle on voit le "cendrier-piano" mais pas de clé bleue. La scène se situe bien dans le passé par rapport à celle qui précède, puisque la voisine n'a pas repris son cendrier, et que la clé bleue n'a pas été déposée sur la table. La suite de la scène montre la rupture entre Camilla et Diane, puis un *flash-back* imbriqué dans le premier, rapporte, dans un passé plus lointain, la rencontre entre Camilla et Adam Kersher. Le retour au premier *flash-back*, c'est-à-dire au passé le plus proche, présente l'équivalent dans le réel de la scène de la voiture qui débute la première partie, suivi de la soirée chez Adam. Le *flash-back* se poursuit par une séquence au restaurant Winkie's, dans laquelle Diane passe contrat avec le tueur, révélant au spectateur le sens de la clé bleue. La dernière scène du *flash-back* se déroule dans l'arrière cour du restaurant, où l'on voit un clochard, qui n'est rien d'autre que la figure monstrueuse terrifiant le client du Winkie's dans le rêve de Diane ; aux pieds du clochard, on distingue la boîte bleue mélangée au bric-à-brac de celui-ci. Le plan suivant ramène à la maison de Diane : la table basse cadrée en plan rapproché laisse percevoir distinctement la clé bleue, et l'absence du "cendrier-piano" ; le *flash-back* est achevé, le récit est revenu au présent, celui de la matinée où Diane, au sortir de son rêve, est seule face au signe de la mort de la femme qu'elle aime, assassinée sur son ordre. **Le "cendrier-piano" et la clé bleue sont les deux points de repère temporels essentiels, l'absence du cendrier et la présence de la clé indiquant que le récit se situe au présent, alors qu'inversement l'absence de la clé et la présence du cendrier sont les signes d'un retour dans le passé.**

Le film obéit ainsi à une organisation du récit qui consiste à raconter une histoire dans un ordre différent de la chronologie de celle-ci. On peut ici indiquer les deux ordres (voir tableau), celui de la narration et celui de la diégèse (de l'histoire).

On constate que l'apparence déroutante du film tient moins au mode narratif adopté, dont le spectateur est depuis longtemps familier, qu'au fait que Lynch n'indique jamais explicitement les passages, entre rêve et réalité ou entre présent et passé. Pourtant, il ne brouille pas les pistes, car le film livre suffisamment d'indications pour que l'histoire soit pleinement éclairée. Mais cet éclaircissement n'est pas imposé au spectateur par la mise en scène ; libre à celui-ci de le rechercher, d'y renoncer ou d'osciller entre ces différentes possibilités. Si le spectateur de cinéma est, comme le dit Walter Benjamin, par essence un "expert distrait", c'est-à-dire synthétisant le plaisir du spectacle et la rigueur du point de vue critique, Lynch laisse toujours le choix de privilégier la distraction ou l'expertise, ou encore de ne rien privilégier du tout. Par là, il renoue de manière renouvelée avec le classicisme des grands maîtres, qui justement laissaient ouvertes au spectateur ces différentes attitudes.

A. Ordre narratif

(les chiffres arabes indiquent la succession des événements lorsqu'elle n'est pas modifiée par la narration) :

Prologue : les couples qui dansent (statut indéterminé) / plan sur la couverture (présent 1)

I) Rêve de Diane (présent 2).

II) Réveil de Diane chez elle (présent 3).

III) Premier *flash-back* : Camilla quitte Diane (passé proche 1).

IV) Deuxième *flash-back* (imbriqué dans le premier) : Camilla embrasse Adam sur le tournage d'un film, sous les yeux de Diane (passé plus éloigné).

V) Retour au premier *flash-back* : Soirée chez Adam. Diane paye un tueur pour assassiner Camilla (passé proche 2).

VI) Retour au présent : suicide de Diane (présent 4).

B. Ordre diégétique :

I) Camilla embrasse Adam sur un plateau de tournage, sous les yeux de Diane, son amante.

II) Camilla quitte Diane.

III) Camilla invite Diane à une soirée chez Adam, qui annonce leur mariage, et elle embrasse une jeune femme devant Diane.

IV) Diane, passée de l'amour à la haine envers Camilla, commande son assassinat à un tueur à gages.

V) Diane, endormie chez elle, fait un rêve où tout est autre que la réalité.

VI) Réveillée, elle voit réapparaître Camilla dans une hallucination. Mais celle-ci est morte, comme en témoigne la clé bleue sur la table, signe de l'exécution du contrat.

VII) Désespoir, délire et suicide de Diane.

Possible et impossible

Cependant, la cohérence du récit n'exclut pas que quelques points particuliers bloquent en quelque sorte sa logique, interdisant qu'il se résorbe intégralement dans la rationalité. Ces points de blocage logique ne sont pas en contradiction avec l'ordre d'ensemble, bien au contraire *il faut* que le récit puisse être lu comme formant un tout ordonné pour que des impossibilités narratives apparaissent et soient décelables comme telles. Ces impossibilités sont au moins au nombre de trois. La première se situe à la fin de la première partie, juste après que la boîte bleue ait roulé sur le sol. La "tante de Betty" entre alors dans la pièce, la parcourt brièvement du regard, l'air vaguement inquiet et étonné. Le film ne peut se situer ici dans la réalité, puisque dans celle-ci on apprend plus loin que la tante de Diane est en fait morte quelques années auparavant. Mais ce plan peut difficilement appartenir au rêve, car dans celui-ci la "tante de Betty" est partie en voyage. Serait-elle soudainement rentrée ? Rien ne l'indique dans le film, et en outre, son entrée dans la pièce ne semble pas indiquer un quelconque retour soudain à la maison ; la "tante"

semble plutôt se trouver naturellement chez elle, et être entrée dans la pièce après avoir entendu un bruit (celui produit par la boîte bleue en tombant ?). Ce plan bref, tout en mettant en scène un personnage du film, semble n'appartenir à aucun niveau du film, et est d'autant plus énigmatique qu'il semble particulièrement anodin.

Tableau des modifications et correspondances des personnages entre la réalité et le rêve.

Réalité	Rêve
Betty (serveuse au Winkie's)	Diane (serveuse au Winkie's)
Diane Selwyn (réside au "17")	Betty (réside chez sa tante)
Cadavre de Diane Selwyn	Cadavre de Diane Selwyn (l'inconnue du "17")
Voisine de Diane	Voisine de Diane
Camilla Rhodes	"Rita" (amnésique, nom d'emprunt)
La fille qu'embrasse Camilla à la soirée d'Adam	Camilla Rhodes (actrice imposée à Adam Kersher par des gangsters)
Adam Kersher (metteur en scène, fiancé de Camilla)	Adam Kersher (metteur en scène, doit se soumettre aux gangsters)
Mère de Adam	Coco ("manageuse" de la résidence où habite la tante de Betty)
Tueur maladroit	Tueur à gages
Cow-boy	Cow-boy
Client du Winkie's	Client anxieux du Winkie's (raconte son rêve)
N'apparaît pas dans la réalité	Ami (psychanalyste ?) du précédent
Clochard	Apparition monstrueuse dans l'arrière cour du Winkie's
N'apparaît pas dans la réalité (elle est déjà morte)	Tante de Betty
N'apparaît pas dans la réalité	Louise (voisine médium)
Chauffeurs de la voiture de Diane et Camilla	Chauffeurs de la voiture de "Rita"

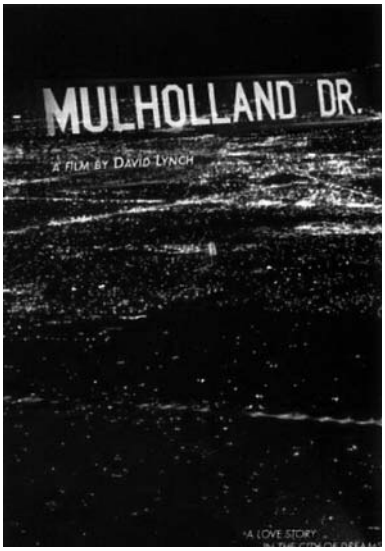
La seconde impossibilité concerne le cadavre de Diane. Lorsque, dans son rêve, Diane/Betty découvre le corps avec Camilla, l'image montre celui-ci dans une posture absolument identique à celui de Diane à la fin du film, juste après son suicide. Sans doute Diane, dans son rêve, peut elle anticiper sa propre mort. Mais l'impossibilité est ici plutôt d'ordre visuel, à savoir que les deux plans du cadavre, dans le rêve comme dans la réalité, sont identiques, à ceci près qu'à la fin du film, le corps n'est pas encore décomposé. Or, la première partie, si elle consiste en un rêve, est entièrement située du point de vue de Diane, à la différence de la deuxième partie (à l'exception de ces hallucinations), qui relève d'un point de vue objectif. Diane ne peut donc pas voir, dans son rêve, son cadavre identique à ce qu'il sera juste après sa mort, puisqu'elle ne peut, ni à ce moment (puisqu'elle n'est pas encore morte), ni plus tard (puisqu'elle sera morte), en avoir la moindre idée. La vision onirique du cadavre est comme le point de vue objectif qui fait irruption dans le rêve de Diane, en contradiction avec la subjectivité de celui-ci.

La troisième impossibilité intervient dans le *flash-back*, lorsqu'Adam explique que sa rupture avec sa femme s'est bien terminée pour lui, puisqu'il a conservé sa maison et sa femme son amant. Du point de vue narratif, cette explication semble naturellement suivre la scène de la première partie, dans laquelle Adam découvre que sa femme le trompe, se dispute violemment avec elle, et est jeté hors de chez lui par l'amant. Il n'y aurait aucun problème si la narration était linéaire et s'identifiait à l'ordre diégétique, ce qui n'est justement pas le cas. La scène de "dispute" entre Adam et sa femme appartient au rêve de Diane, si bien que, du point de vue diégétique, elle se situe *après* la soirée chez Adam, alors que celui-ci raconte les suites de sa rupture comme si elle avait *déjà* eu lieu. Sans doute peut-on imaginer que cette dispute a eu lieu avant la soirée, et que le film n'en a pas rendu compte, si ce n'est dans le rêve de Diane, selon le principe de la transposition onirique. Mais on peut observer que dans le rêve apparaissent des personnages et événements, soit complètement absents de la deuxième partie, soit présents dans celle-ci et modifiés dans le rêve. Le problème que soulève la dispute entre Adam et sa femme vient de ce qu'elle n'est ni sans rapport avec la deuxième partie, ni une transposition d'une situation de celle-ci : elle semble précéder diégétiquement la deuxième partie, alors qu'elle ne la précède que narrativement. Le récit d'Adam semble répondre à ce que le spectateur a appris précédemment dans le film, alors qu'en fait le personnage, lui, n'a pas vécu (au moins dans le cadre du film) les événements auxquels il fait allusion. **Le récit d'Adam traite en quelque sorte l'ordre narratif comme s'il était l'ordre diégétique, les confondant alors qu'ils sont différents. Ou encore, Adam adopte subrepticement le point de vue du spectateur, tout en continuant à se comporter pleinement comme un personnage.**

Détermination et indétermination

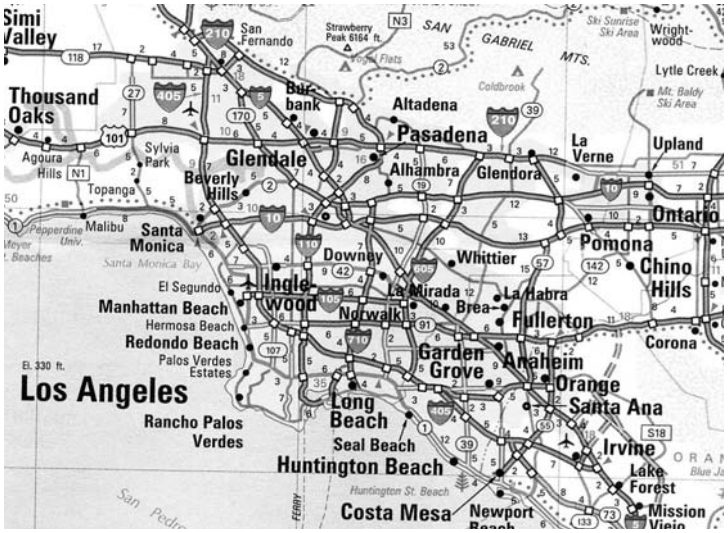
La particularité de ces trois impossibilités tient en leur caractère non spectaculaire, non remarquable ; pourtant, qu'elles soient d'ordre visuel ou narratif, elles introduisent dans le récit des points de blocage qui sont comme un léger flou dans sa logique. Le film semble ainsi passer par trois étapes, en particulier dans son rapport au spectateur. Dans un premier temps, *Mulholland Drive* s'offre comme un film étrange et déroutant, sans cohérence d'ensemble immédiatement apparente. Un

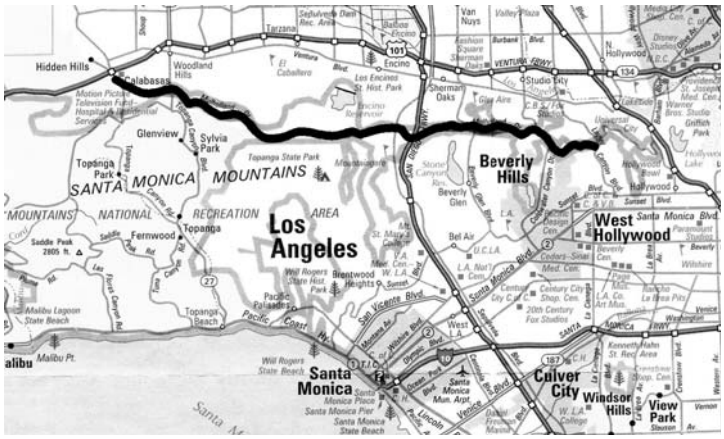
second temps, celui de la relecture, permet de dégager, sur la base d'une multitude d'indices, une histoire finalement assez simple, et dont la structure narrative permet rationalisation et transparence. Enfin, le dernier temps est celui où l'impossible reprend ses droits, dans la discrétion de failles qui empêchent le film de se clore en un tout achevé. Mais il fallait que le tout puisse se dégager pour qu'au sein de celui-ci s'introduisent des points d'indétermination qui forcent le tout à s'ouvrir. *Mulholland Drive* n'est ainsi ni le chaos d'une histoire dénuée de sens, ni la totalité fermée d'un récit organique, mais un tout qui s'ouvre à l'intérieur de lui-même. Le parcours de la relecture conduit alors de l'indétermination de l'appréhension immédiate, à la compréhension d'un récit en apparence pleinement déterminé, qui se donne finalement comme enveloppant dans sa détermination les points d'indétermination qui interdisent toute clôture. Les plans d'ensemble de Los Angeles, qui apparaissent à divers moments du film et en particulier dans la conclusion, prennent alors tout leur sens. Los Angeles vaut ici comme la figure de l'indétermination puisqu'elle est la ville sans début ni fin assignable, sans territoire circonscrit, si bien qu'elle n'est un tout que parce qu'on ne peut déterminer où elle s'achève. Une des dernières images du film superpose les visages surexposés et souriants de Diane et Camilla à un plan de Los Angeles, conclusion qui renvoie à la première scène du film (les couples qui dansent). Dans le prologue, on va de l'indétermination à la détermination. Indétermination de la situation, de la nature du film que l'on découvre, et même, dans l'image, du nombre de couples en train de danser puisque certains d'entre eux sont redoublés. Détermination dans la netteté des figures, dans la définition de l'image, dans le relief des couleurs. Les visages superposés de Diane et des petits vieux indiquent en parallèle le destin de Diane : de l'indétermination d'un univers où tout est possible (le rêve), à la détermination de la solitude, du délire et de la mort (les petits vieux sont les figures hallucinatoires qui conduisent Diane au suicide), là où tout s'achève, où plus rien ne peut advenir. Le plan de conclusion qui répond à ce prologue indique le mouvement inverse : on va de la détermination, puisqu'on reconnaît le visage des héroïnes, à l'indétermination de ce qui ne peut recevoir de limite définie, la ville dans laquelle Diane et Camilla, semblent, par l'effet de surexposition, se fondre. Ce n'est bien sûr pas une "fin ouverte", puisque la mort termine l'histoire, mais c'est à l'intérieur du film que l'indétermination



ne cesse d'ouvrir celui-ci. Le film se confond avec Los Angeles, et plus encore avec Mulholland Drive, dans la mesure où la rigidité géométrique des rues de la ville semble d'abord exprimer une détermination totale, mais en réalité, la prolifération de la détermination rend celle-ci impossible, si bien que Mulholland Drive, route sinueuse et ondulante, appartient à Los Angeles et ne cesse de l'excéder, comme un *limes* intérieur traversant le film, enveloppée en lui comme son perpétuel dehors.

■





Éclairer Lost Highway avec Mulholland Drive

Jean-Luc LACUVE

L'étrangeté et le mystère sont les effets les plus prégnants du cinéma de David Lynch sur le spectateur, lequel se retrouve vite atteint d'une véritable fièvre du déchiffrement, littéralement emporté par la passion de l'interprétation. Phénomène que la sortie de *Mulholland Drive* n'a pas manqué d'exacerber, alors que le film précédant, *Une histoire vraie*, par sa limpidité et sa linéarité, avait fait figure d'exception notable, comme si Lynch s'était imposé une cure de désintoxication après l'expérience radicale de *Lost Highway*. Si ce film magistral refuse obstinément de livrer tous ses secrets, c'est que Lynch a osé, au sein d'une structure narrative complexe, ne pas filmer certains moments clés de l'action, laissant au spectateur le soin et le plaisir de les recomposer pour trouver son propre chemin. Et à bien des égards, *Mulholland Drive* éclaire plus d'un itinéraire sur l'intimidante autoroute perdue. *(YD)*

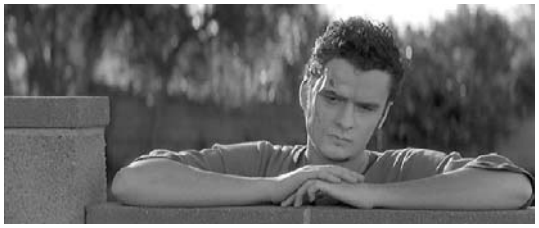
Lost Highway : une expérience de cinéma limite

Le spectateur comprend en effet assez vite que Fred Madison, joueur de jazz célèbre, est atteint de jalousie paranoïaque et qu'il croit que sa femme, Renee, le trompe lorsqu'il joue la nuit. On peut admettre que c'est Fred qui adresse les deux inquiétantes K7 qu'il a lui-même tournées (c'est toujours sa femme qui découvre les bandes ; et il a bien pris soin de ne pas enclencher l'alarme dans sa maison malgré les recommandations des policiers). Le spectateur peut encore aller jusqu'à penser que, au cours d'une soirée chez celui qu'il soupçonne être l'amant de sa femme ou, pire, un partenaire de partouze et commanditaire de film porno, Fred disjoncte définitivement et s'invente un homme-mystère avec lequel il dialogue.

Mais le spectateur est obligé de reconstituer la conversation entre Fred et sa femme sur le chemin du retour. Si l'on s'en tient à ce que dira plus tard Alice, le double de Renee, sa femme doit finir par lui avouer que, dans sa jeunesse, elle a joué dans un film porno avec un certain Dick Laurent après avoir été contactée par Andy au Moke's. Pire encore, la scène clé du meurtre qui vaudra à Fred sa condamnation à mort, n'est que partiellement montrée, au détour de quelques plans-flash.

Après le retour du couple, Lynch ne reprend en effet la narration que le matin suivant où Fred, définitivement ébranlé, a tout oublié et se projette la K7 du meurtre. Il est arrêté par la police. Dans sa prison, il est atteint de convulsions et fait un cauchemar où il se rejoue une partie du drame avec des personnages modifiés par rapports à la situation antérieure. Il est maintenant Pete Dayton, plus jeune de huit ans, vivant chez ses parents. Si Andy n'a pas changé de nom, Renee s'appelle maintenant Alice, Dick Laurent s'appelle M. Eddy et Hank et Lou sont une autre incarnation de Ed et Al, les policiers de la première partie. Pete-Fred entremêle dans son cauchemar l'angoisse causée par son savoir sur sa femme corrompue et les souvenirs érotiques du début de leur passion ; Sheila étant alors son ancienne petite amie. Dans son rêve, il tue successivement Andy et M. Eddy et voit disparaître Alice dans le désert. Soulagé, Fred abandonne son personnage de Pete et s'imagine, tel que dans la première scène du film, venant s'annoncer la bonne nouvelle : "Dick Laurent est mort". Il s'imagine alors poursuivi par les voitures de police avant, très probablement, de se réveiller au bruit de la sirène matinale de la prison.

Le scénario de *Lost Highway* se présente ainsi comme l'histoire d'un assassin schizophrène racontée du point de vue des trois personnalités de l'assassin. De nombreux indices plaident en effet en la faveur d'une pure création mentale de l'homme-mystère par Fred, devenu psychotique. Seul Fred voit l'homme-mystère, d'abord lors d'un flash mental superposé au visage de sa femme, puis lors de la réception, quand l'homme-mystère lui affirme être à la fois "ici" et "chez lui". Lors de cette "discussion" la bande son diégétique de la fête s'efface pour faire entendre un souffle mystérieux qui ne s'éteint que lorsque l'homme-mystère s'éloigne. Ce n'est alors qu'une silhouette qu'Andy identifie comme un ami de Dick Laurent. L'homme-mystère réapparaît une troisième fois dans la prison, avant le cauchemar, lorsque Fred met en place l'un des éléments fondamentaux de son rêve futur : la cabane dans le désert. De plus, l'obsession de la caméra de cet homme-mystère étaye l'hypothèse d'une projection mentale de Fred qui se libère en créant cet ectoplasme responsable



des filmages et donc du meurtre de Renee. L'homme-mystère reprendra clairement ce rôle dans le rêve lorsqu'il formulera les menaces de mort et donnera le couteau pour tuer Dick Laurent.

L'assimilation Fred-Pete n'est pas non plus certaine et il est possible d'admettre simplement l'hypothèse fantastique d'une métamorphose. Pourtant, quelques plans apparemment anodins et inutiles peuvent expliquer le souhait de Fred de se transformer en personnage plus jeune. Revenu chez lui, Pete contemple longuement, dans le jardin du voisin, un ballon gonflable flottant sur une piscine d'enfant. Nul doute qu'il cherche à se régénérer dans cette vision apaisée de l'enfance, de même qu'il aimerait régresser et habiter encore, irresponsable, chez ses parents. Il se choisit aussi un métier moins lourd à porter. Tout autant que celui de musicien, le métier de mécanicien réclame une bonne oreille. L'oreille lui sert à régler le moteur de M. Eddy mais s'avère dangereuse pour maintenir Pete dans son rêve : il ne supporte pas l'air de jazz qu'il entend à la radio et change brutalement de fréquence, au grand dam de son collègue. Il cherche aussi à se débarrasser de toute culpabilité en la déplaçant sur Alice, la femme fatale, qui le conduit au meurtre. On notera les ongles blancs, rouges puis verts de celle-ci alors que la teinte marron-rouge est réservée à Sheila et rappelle celle des ongles de Renee lors de l'étreinte conjugale.

Répétitions et différences

Friand d'intrigues policières ou de science fiction, ce n'est pas la première fois que le cinéma de Lynch s'offre au déchiffrement. Par ses multiples pistes enchevêtrées, *Twin Peaks* pouvait, à bien des égards apparaître jusque-là comme un point d'aboutissement. Avec une bonne dose d'humour, Lynch semblait, dès le début du film, nous inviter à l'interprétation. Travesti en Gordon Cole, chef du FBI à Philadelphie, il présentait, sur l'aéroport privé de Portland, Lil, "la fille de la sœur de sa mère", qui interprétait un étrange ballet gestuel, dont plus tard, Chester Desmond livrera les clés. Avec *Twin Peaks*, Lynch semble avoir totalement exploité la structure de récit linéaire lardé de déchirures fantasmées. Peut-être a-t-il trouvé cette narration trop dépendante des parties réelles ; celles rêvées n'occupant qu'une portion réduite du film. De plus, ce flux narratif linéaire est presque toujours conduit par un héros positif avec lequel le spec-

tateur s'identifie, Kyle MacLachlan, jouant successivement dans *Dune*, *Blue velvet* et *Twin Peaks*.

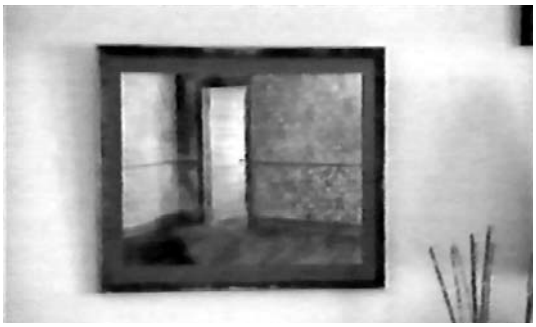
Avec *Lost Highway* et *Mulholland Drive*, Lynch opte pour une structure en deux parties où rêve et réalité, même s'ils vivent l'un par rapport à l'autre, ont chacun leur autonomie, et où la béquille fictionnelle du héros positif disparaît [1]. *Mulholland Drive* reprend ainsi une grande partie des ingrédients utilisés dans *Lost Highway*. En premier lieu, cette structure binaire, classique dans *Lost Highway* - le cauchemar suivant la partie réelle, plus retorse dans *Mulholland Drive* où le rêve est présenté avant son explication. Dans les deux films, la scène initiale signale l'enchevêtrement du rêve et de la réalité. Pour le début de *Lost Highway*, quand Pete, personnage du rêve, vient annoncer à Fred que Dick Laurent est mort, il s'agit d'une intervention démiurgique de Lynch qui s'arroge le droit de dupliquer le hors champ de l'avant-dernière scène comme scène initiale. Le début de *Mulholland Drive* est moins artificiel, les séquences du swing sur fond violet et celle du drap rouge-orangé évoquent le demi-sommeil entrecoupé de rêves dans lequel s'enfonce le personnage principal.

[1] Voir l'article "Meraviglia et complexe de Corvick", dans ce même dossier.

Dans les deux films également, l'immersion dans le rêve ne se fait pas sans difficultés et approximations. On peut imaginer que la scène initiale de *Lost Highway* est un rêve éveillé fugace de Fred qui ne trouvera un sens que dans le sommeil profond du rêve qui suivra ; tout comme la scène de la cabane en feu dans la prison signale le début de l'embrasement de l'imaginaire de Fred (flash mental qui, là aussi, sera utilisé avec plus de consistance dans le rêve). De même, dans *Mulholland Drive*, le personnage de Rita avec lequel Diane s'identifie d'abord n'a qu'une pauvre consistance. Rita s'endort trois fois avant d'atteindre "le sommeil profond", moment où l'identification se porte alors sur le personnage de Betty dans un récit cette fois ininterrompu.

Enfin, dans les deux films, la transition entre les deux parties se fait au moyen d'un plan dans lequel la caméra s'engouffre : par le plancher de la prison dans *Lost Highway*, par le fond de la boîte bleue dans *Mulholland Drive*, suivi d'un fondu au noir.

Des portes et des couloirs



Cette caméra qui traverse un *no man's land* pour aller au-delà des apparences est une figure récurrente du cinéma de Lynch. La porte qui ouvre ce lieu de transition informe peut-être une partie du corps. Dans le cauchemar de John Merrick, celui-ci s'imagine transporté dans un monde infernal par l'œil de son père éléphant et dans *Blue Velvet* la caméra passe par l'oreille, rêvée en gros plan, lorsque Jeffrey Beaumont décide de mener lui-même l'enquête. Depuis *Twin Peaks*, Lynch utilise aussi les couloirs. C'est par un tableau accroché au mur et figurant un couloir que Laura Palmer s'échappe dans le monde du rêve. C'est en s'immergeant puis en ressortant du couloir menant du salon à la chambre que Fred se transforme en assassin. De même, dans *Mulholland Drive*, les couloirs de la maison de la tante de Betty sont filmés avec une étrange insistance. Il semble dorénavant que le sol même s'ouvre et se dérobe sous les pieds des héros, qu'il s'agisse du plancher de la prison pour Fred Madison ou du fond de la boîte bleue pour Rita-Camilla.

Des téléphones aux deux bouts de la ligne

Lynch utilise aussi beaucoup les récepteurs téléphoniques ou de télévision pour suggérer ce *no man's land* empêchant la connexion directe entre deux lieux. C'est le responsable du FBI (Lynch lui-même) parlant toujours trop fort au début de *Twin Peaks*, ou Philipp Jeffries s'échappant par les fils téléphoniques. C'est Fred Madison appelant chez lui sans trouver sa femme et n'y trouvant ensuite que l'homme mystère. Ce sont les téléphones, supposés être ceux des mafieux commanditant le crime dans la première partie de *Mulholland Drive*, et qui se révéleront être ceux des décors du film ou celui de Betty.

La scène et la salle

Un monde séparé en deux espaces non raccordés, voilà bien la structure du monde lynchien dont la construction même de *Lost Highway* et de *Mulholland Drive* rend parfaitement compte. Ils constituent, en ce sens, un point d'aboutissement des histoires enchevêtrées mais finalement en un seul bloc narratif de *Blue velvet* et *Twin Peaks*.

Si le monde est séparé en deux espaces, la salle de spectacle est le lieu privilégié où ils peuvent être réunis : le Bang-Bang Bar dans *Twin Peaks*, le Slow Club dans *Blue Velvet*, Le Luna Lounge dans *Lost Highway* et le Silencio dans *Mulholland Drive*. L'art est ainsi le lieu de connaissance et d'initiation privilégiés, là où l'on peut percevoir les deux faces du monde.

Le mystère comme vraie dimension du monde

On ne peut en effet connaître la vraie vie qu'en allant en deçà des images de surface, colorées et stéréotypées, celles du tout début ou de la toute fin de *Blue Velvet*, mais sans s'enfoncer non plus jusqu'à la mort, au retour névrotique dans la matrice initiale comme le désire le truand Frank Booth, interprété par Dennis Hopper. Dans cet entre-deux, permettant de percevoir les musiques les plus douces et les cris les plus effroyables, se tiennent le sexe et le sang, l'amour et la peur, la honte et le pardon.

Il importe donc pour Lynch d'avoir les yeux toujours bien ouverts (cf. les plans récurrents sur le regard du docteur d'*Elephant Man* ou de la princesse lors de l'ouverture de *Dune*), voire les oreilles grandes ouvertes et de comprendre que la plus grande beauté est toujours moins fascinante que la plus grande laideur (voir les plans d'*Eléphant man* où l'instinct sexuel est stimulé par la laideur), qu'on ne peut aimer la blonde sans la brune, la gloire sans la défaite, le désir sans la honte, le pardon sans la faute.

Dans son premier film, *Eraserhead*, Lynch avait choisi son camp dans l'opposition tant de fois jouée par le grand Fritz Lang en préférant le mal au bien, les ténèbres à la lumière et le monde d'en bas à celui d'en haut. Depuis *Elephant Man*, il cherche à rapprocher ces deux dimensions du monde en recourant, dans un premier temps, au processus initiatique où la recherche de la dimension mystérieuse du monde en présente la seule voie d'accès. Ce processus réussit parfois (*Blue velvet*, malgré sa fin trop lisse pour être honnête, *Dune* ou *Sailor et Lula*) et échoue souvent (*Elephant Man*, *Twin Peaks*). Avec *Lost Highway* et *Mulholland Drive*, il n'y a plus de personnage positif initié au monde. Le spectateur doit trouver lui-même son chemin entre le monde diurne et apollinien de l'explicatif, et celui plus obscur et dionysiaque des pulsions où le sens ne se laisse pas enfermer. Rester en équilibre sur ces deux faces du monde est un exercice périlleux et exaltant.

■

David Lynch, Via Maya Deren

Songe Autophage

Nicole BRENEZ

Hormis ceux de David Lynch lui-même, le film le plus proche de *Mulholland Drive* s'avère *Meshes of the Afternoon* de Maya Deren. Tourné en 1943 à Hollywood, *Meshes of the Afternoon*, classique instantané de l'avant-garde américaine, sous une forme concentrée et suprêmement élégante explore la même iconographie californienne, les mêmes structures en boucles, les mêmes effets de translation et de défiguration, en utilisant les mêmes fétiches et dans une perspective similaire : hausser le cinéma à la puissance du rêve, donc le rendre mortel.

Dans son *Onirocriticon*, Artémidore distinguait deux sortes de songes : le songe allégorique, qui "laisse entendre obscurément un événement" ; et le songe théorématique, "dont l'accomplissement a pleine ressemblance avec ce qu'il a fait voir" (Artémidore, *la Clef des songes*, tr. A.J. Festugière, Paris, Vrin, 1975, p.20.). Maya Deren et David Lynch en ont inventé une troisième sorte, le songe omnivore et autophage : il dévore ce qui le rêve, devient ce qui est, arrête la ressemblance et ne laisse intact que le culte des résidus.

Nicole Brenez est l'auteur de plusieurs essais sur le cinéma, qu'elle enseigne à l'université de Paris III.

Meshes of the afternoon est disponible chez Re:Voir, 14 passage de l'industrie - 75010 Paris

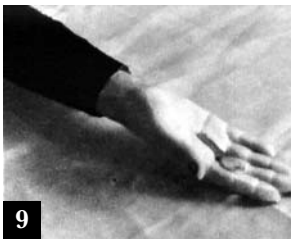
1

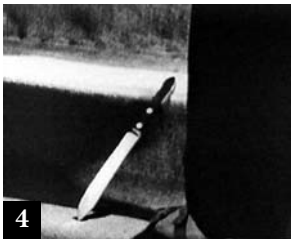
7

2

8

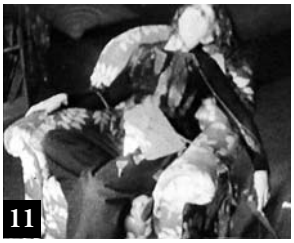
3


9


4

10

5


11

6

12

Lake
CANADA
UNITED STA
eaks
Blue
Pine
Mtn.
Sparkwood Mtn
Ghostwood
Lower Town

III. DÉCOR ACTEUR, DES CORPS ACTEURS

Elephant Man

La Chambre noire

Jean-Michel HELLIO

Les rêves se terminent toujours, ceux baignés de fantastique plus encore. *Elephant Man* n'échappe pas à la règle. Dans l'œuvre de David Lynch, l'opus dédié à la mémoire de John Merrick se distingue par son souci de confronter le corps atrophié, réduit finalement à l'incomplétude d'une paroi, à la dimension éminemment spectaculaire d'une société industrielle britannique lancée sur la voie de l'exploitation des corps corvéables, rouages d'une vaste manipulation dont l'homme-éléphant est la proie idéale et singulièrement la victime. Tableau saisissant de la société victorienne où la décadence la plus exacerbée côtoie le puritanisme le plus fallacieux, *Elephant Man* ne cesse d'exhiber les stigmates par lesquels s'exprime le refus d'une société corsetée dans ses certitudes.

Cristallisation de l'affect.

Le générique d'*Elephant Man* nous délivre un sésame nécessaire pour qui souhaite comprendre l'articulation entière du film. La première image nous invite à la contemplation d'un portrait dont le regard, ou plus exactement l'œil, nous interroge. L'irruption de ce visage séduisant et qui, en retour, se laisse charmer comme pénétré par l'émotion que le spectateur lui témoigne, cristallise l'affect. Pourtant, il ne s'agit-là que d'un médaillon similaire à quelque pendentif porté autour du cou, un gri-gri enchâssé dans une photographie bicolore et qui sied tant au souvenir. La force de ce mince fil d'Ariane est d'accompagner le film dans sa tentation de se laisser guider par l'attraction qu'exerce cette attache, de s'y lover pour finalement venir puiser à la source sa propre forme : le souvenir comme moteur de l'action, la boucle comme forme révélatrice de la construction du film.

Puis la caméra se fait plus insistante, elle cadre la bouche aux lèvres closes sans doute pour mieux articuler le lien que le regard entretient avec le monde sonore. Une musique liminaire s'élève, légère, façon limonaire, puis elle se fracture, dévoile une menace sourde, écho parfait à un grondement sourd. Quelques notes suffisent pour magnifier une musique industrielle qui aime à singer les turpitudes d'une ère victorienne où la vapeur se fait reine d'un siècle nouveau non pour l'homme mais pour la machine.

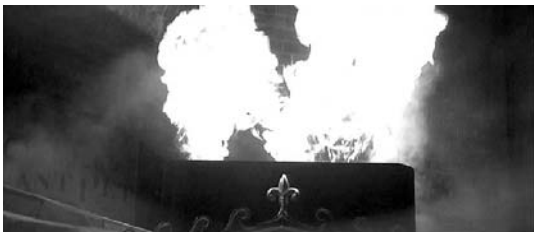
La menace se fait plus précise lorsqu'un troupeau d'éléphants envahit le cadre à l'horizon, en surimpression le visage se fait plus discret. Un écran noir surgit pour donner au souffle le temps de sa respiration.

A l'instant où l'image s'éclaircit, le danger devient imminent. Un éléphant progresse dans notre direction. Le noir, de nouveau, se fait jour. Il protège le spectateur, un temps seulement, mais pour autant ne le mure pas dans le silence. Le barrissement de l'animal réactive l'identification. La jeune femme jusqu'ici protégée par le cadre et sa propre fixité perd le contrôle de sa représentation. Bousculée par l'éléphant en colère, elle chute au ralenti un peu comme s'il lui était encore temps de se maîtriser pour en adoucir les conséquences. La jeune femme hurle. Sa bouche grande ouverte crispée dans un rictus déforme sa séduction et laisse échapper un barrissement inquiétant. Ses entrailles crient leur douleur dont la complainte vient littéralement buter sur le martèlement sinistre d'une bielle en action. Plus tard, une espèce de souffle se répand, puis des cris de nourrisson se font entendre. Une fumée s'élève telle un panache de blancheur, elle enveloppe le cadre. Un cocon se dessine similaire à une vie intra-utérine. Puis, un souffle rauque retentit, celui-là même qui accompagnera John Merrick (John Hurt), l'homme-éléphant, plus tard dans ses déplacements. A rebours une respiration humaine se fait entendre, définitivement liée, comme une greffe à fleur de peau, à la vapeur, au gaz et au feu crachés par le ventre des cheminées. Fatalement, les scories du monde moderne gouvernent à l'homme sa propre reproduction.

Révolution du feu.

Elephant Man aborde la question du machinisme et de son foyer : la société victorienne et l'avènement de la Révolution Industrielle. Plusieurs plans du film aiment à s'attarder sur des lieux qui délivrent le feu : la première visite du médecin à la fête foraine s'inscrit à partir d'un plan liminaire qui dévoile des flammes jaillissantes d'une espèce de réchaud ; la scène de l'opé-

ration s'ouvre sur les flammes d'une chaudière où des cautères sont utilisées à des fins de cicatrisation ; l'âtre de la cheminée dans la Salle des Malades ; les becs de gaz qui éclairent les couloirs de l'hôpital ; les fours des cuisines ; autant de lieux qui diffusent la chaleur. Une polysémie des signes prend forme, qui s'attache en définitive à stigmatiser l'ancrage matérialiste d'une société capitaliste avant l'heure et à souligner l'exploitation de l'homme, domestiqué par la machine. Quand bien même l'enjeu met en cause sa survie (l'opération d'un homme gravement brûlé par la vapeur), l'individu n'en demeure pas moins attaché à son propriétaire. Comme il est du bétail marqué au fer rouge, il est des blessés dont la survie ne peut être envisagée autrement que part la cautérisation des plaies. Les rues qu'empruntent les protagonistes au gré de leurs déambulations multiplient les traces saillantes de cette révolution du feu partout où la friche par le passé aimait à s'abandonner (la vapeur, les fourneaux des étals, les laminoirs, les cheminées à perte de vue, les distilleries, l'orgue de barbarie lui-même, forment un paysage de bruit et de fureur mâtiné de sueur et de larmes putrides). Tuyaux, engrenages et pistons composent une symphonie de sons et de bruits qui s'entrechoquent et dont les masses cadencées rythment les pas des individus et, plus particulièrement, ceux d'un chirurgien, Frederick Treves (Anthony Hopkins) attiré par le spectacle d'une foire.



Monstration et *Monstraction.*

La fête foraine est par excellence le lieu de la *monstration*, en ce sens que cet espace édulcoré, savamment coloré (certes le film nous distille un noir mat et un blanc brillant mais la musique invite à une rêverie beaucoup plus sucrée-salée) s'anime, soudainement gouailleur à qui sait le regarder. En catimini de la forêt humaine, en somme dans les replis de la renommée, John Merrick, plus connu sous le nom d'Elephant Man, est exhibé. L'aventure ou plutôt l'excitation de la curiosité conduit le voyageur, en l'occurrence le médecin, à franchir le rubicond. Un lieu interlope répondant au nom de "Freaks" s'ouvre à lui pour ensuite tenter de lui échapper, façon peu orthodoxe mais pour autant calculée de pratiquer son *mea culpa*. A l'intérieur un dédale de couloirs, de galeries - pour ne pas dire de boyaux puisque nous sommes au cœur d'une machine qui déverse non pas l'excédent

de son énergie motrice mais plutôt le trop-plein d'images -, s'entremêlent pour aboutir à une porte dérobée surmontée de l'inscription "No Entry".

L'entreprise peut alors s'arrêter au pied de cette porte dont le pouvoir d'ouverture et de pénétration mime (singe) sa faculté à solliciter l'interdit. Le secret derrière la porte conduit donc le médecin à privilégier la transgression, d'autant plus que la Loi, représentée à l'écran par un agent de police, se plaît à lui ouvrir le chemin. Ce ventre mou de l'innocence dans lequel le médecin baigne se plaît manifestement à décliner une Vérité arrachée à son corps défendant. Ici, la dimension spectaculaire, c'est-à-dire *hors-normes*, en dehors de toute mesure, prévaut dans une série de numéros lucratifs dont la "popularité" exige l'anonymat. Qui de la femme à barbe, qui des siamoises, qui du fœtus (enfermé dans un bocal de formol, il est le signe qui annonce la rencontre avec l'homme-éléphant, l'être de l'entre-deux, du milieu). De la même manière, les panneaux de bois peints qui l'encadrent et qui représentent l'épisode charmant d'Adam et Eve au Paradis, accentuent par l'élégance de leur motif et de leur réalisation le contraste enregistré entre la beauté sereine et la laideur tourmentée, dilemme auquel se rattache la séquence inaugurale et dont le film se réclame dans sa continuité. A l'issue du parcours vécu comme une mise en bouche, il revient au médecin de satisfaire son désir. Le monstre peut enfin entrer en action, le temps de la *monstraction* est venu.

Il faudra toute l'audace de Frederick Treves pour le faire advenir et le prolonger plus que nécessaire (au nom de la médecine et de son progrès, il s'incline à rémunérer une activité désormais interdite par la police) et ainsi, obtenir de Bytes (Freddie Jones) une séance privée pour le lendemain. Pire, le chirurgien se sait hors-la-loi dès l'instant où il se décide à renouveler l'expérience. Cette fois-ci l'opportunisme de la démarche ne fait plus aucun doute. A titre privé, donc seul, et forcément sans la caution du public pour le dédouaner, il s'incline à commander au désordre en agissant à la place de l'Ordre établi.

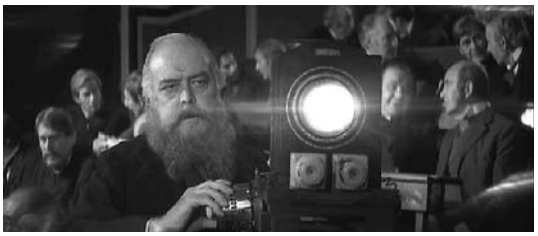
Le décor de cette première qui officie à la présentation de l'exception contraste fortement avec l'effet d'annonce. Le spectateur du film et non pas celui de la foire y reconnaîtra un tissage mêlé au fil du souvenir. Le générique du film s'affiche de part et d'autre de la banderole publicitaire qui vante la monstruosité de

l'homme-éléphant. En médaillon un visage d'ange, encadré par un défilé d'éléphants. Le dessin est finement ciselé. Cependant, ce qui perturbe le regard ne réside pas dans l'exploitation carnavalesque d'une tragédie sans passé, sans autre histoire que l'événementiel, non, ce qui retient notre attention est davantage l'écran blanc, transparent, similaire au cyclo employé sur les scènes de théâtre pour les besoins du décor. Pourtant, ce qui se révèle sous les yeux du médecin n'est rien d'autre que l'objet de son attraction (nous ne sommes plus dans l'artifice mais résolument du côté de la révélation ; l'attention viendra plus tard lorsque John Merrick ne sera plus ce héros insolite et composite d'un vaste trompe-l'œil ou trompe-l'esprit). Cette première rencontre a donc lieu à travers un écran-passeur qui conduit le regard sur les saillies du corps de John Merrick, protubérances arrachées en coulisses, et qui aménage de surcroît des angles de vue qui l'exploitent à son corps défendant. La seconde fois, l'écran n'est plus. Le médecin a déserté la foule, le public a quitté la salle. Il ne reste plus qu'un rideau anonyme, lointain souvenir des "feux du music-hall". Dans cet espace misérable qui lorgne du côté du *peep-show*, où John Merrick vit reclus et prostré, Treves poursuit son viol.

Il pousse donc le rideau comme on tire un trait sur le passé mais s'apprête à faire tomber les masques. Manifestement, dans cet épisode où la représentation collective brille par son absence, le milieu social parle et surtout trahit la condition à laquelle l'individu se rattache. La bienséance de salon, pure façade de complaisance, amène Treves, mondain qui se respecte, à rattacher la position qu'occupe Bytes à celle des propriétaires, ce que ce dernier lui conteste estimant être avant tout le patron de l'homme-éléphant. A cet instant de l'histoire, l'opinion du médecin ne fait qu'entériner son attirance pour l'objet d'étude que peut être le cas Merrick, un élément au service d'une pensée quand bien même celle-ci verse dans la chosification (ses aptitudes chirurgicales révèlent un praticien adroit, expert même, mais dont la pratique ne laisse rien deviner de ses sentiments en dehors de la raison dont il aimerait voir étendre le pouvoir jusqu'aux rouages des machines) tandis que Bytes s'efforce d'insister sur son appartenance au monde du commerce et de la libre entreprise en développant un discours qui s'appuie sur la notion très évasive de contrat. L'espace qui entoure Treves s'anime. Ici ou là des murs suintent, Bytes allume un bec de gaz, la flamme vacillante grandit. Une lumière inattendue se répand abandonnant Treves à sa

pénombre, à l'intérieur de laquelle il prend le recul nécessaire à son spectacle. La voix de Bytes s'élève, l'épisode lui appartient. Il fait tomber le rideau et montre l'homme-éléphant à son client. La pudeur de l'instant se lit dans le yeux du médecin à mesure que la caméra se rapproche. Il s'est rincé l'œil, sorti de l'ombre les larmes le débordent. Le trop-plein l'envahit, un peu comme si le surcroît de voyeurisme avait nécessité en retour la dette de l'émotion.

Professeur d'anatomie à la Faculté de Médecine, Treves sait, désormais, ce qu'il en coûte au solitaire qui dévore des yeux. Aussi se décide-t-il à communiquer sur l'homme-éléphant, non plus à titre personnel mais sous couvert de sa fonction. A l'adresse de John Merrick, il déclare : "Je veux simplement vous regarder". L'auscultation dans son cabinet lui donne l'assurance d'un alibis. Le médecin envisage déjà l'écho retentissant de sa découverte. Fox, son confrère, brise le tabou à sa place en évoquant sa "trouvaille".



Au cœur de l'amphithéâtre, la réunion de la Société de Pathologie s'ouvre sur un plan rapproché suivi d'un travelling arrière qui vise un objectif précis : saisir le spectacle à venir dans l'œilleton qui nous vise. De la même manière, la caméra en fin de séquence esquissera un mouvement identique mais inversé cette fois-ci puisqu'elle viendra buter littéralement sur l'objectif de l'appareil. Un double mouvement donc qui, forcément, accuse la stérilité de l'épisode. L'œilleton s'articule, pour les besoins de la projection il diffuse une lumière. Il ne s'agit pas là de créer les conditions d'une image, la machine n'est rien de plus qu'un réceptacle, mais pour le moins de structurer et d'exposer le corps de l'homme-éléphant en soulignant sa difformité. Projetée sur un écran, la silhouette en surimpression se dévoile à l'assemblée. Braqués et inquisiteurs, les yeux s'en impressionnent. Treves se présente comme le grand ordonnateur de ce numéro hautement visuel. Devenu producteur d'images, il emprunte à Bytes sa présentation scénique (un rideau monté sur une tringle et ouvert sur un cyclo éclairé). Il sait que tout est question de regard. La mise au point n'est pas nécessaire, l'exhibition ne souffre d'aucune innovation particulière.

Aux spectateurs de l'amphithéâtre, Treves adresse un discours scientifique où la pathologie dénaturée de John Merrick est

livrée au théâtre de l'ombre. Des assistants anonymes s'emploient à mettre en scène le "spécimen d'humanité" en le détaillant sous toutes ses coutures à l'image d'un pantin désarticulé, chiffonné. Leurs bras, leurs mains tourbillonnent autour du corps meurtri sur lequel la baguette, nullement accessoire à ce stade de la manipulation, affleure, pointe et touche, enfin, la peau hérissée de fibromes. Stratège de l'opération, le médecin connaît le sens secret du point de vue. L'espace qu'il investit fonctionne comme un substitut à la salle de projection. A l'intérieur de ce périmètre, l'orateur décide des paramètres et des échelles, organise les distances qui séparent les protagonistes entre eux, calcule l'écart entre le voyeur et l'objet de son regard.

Aux yeux de Lynch, cet exercice de style constitue un plagiat grossier du pouvoir cinématographique. Son principe moteur, basé sur l'enregistrement, est absolument nié. Si le réalisateur délègue ici une partie de ses fonctions à Treves en le laissant aborder par lui-même la technique de la lanterne magique, il lui interdit cependant le contrôle de la création.

Aux spectateurs de son film le réalisateur réserve une leçon de mise en scène et de mise à distance. Le recul sur l'événement, voilà donc ce qui prime. La toile géante, transparente, semble protéger cette fois-ci le corps de la dépossession et de la tentation de sa diffusion (nous savons que l'ombre géante, démultipliée, qui surgit à l'écran relève de l'artifice. Elle trahit l'illusion, révèle le mensonge puisqu'elle ne correspond pas à l'empreinte qu'elle nous a laissée en mémoire la première fois). Dans la salle de cinéma, l'intimité ne peut pénétrer. L'écran de l'amphithéâtre devient un cache malgré lui. Pour le spectateur du film, le cinéma est aussi une affaire d'interdit.

Un œil enregistreur du monde.

Manifestement, la condition de John Merrick se rattache au spectacle en dehors ou non de la scène. Son arrivée à l'hôpital en témoigne. Précédé du bruit que sa canne fait au contact du sol carrelé, l'assistance demeure interdite et stupéfaite à l'instant où il pénètre dans le corridor. John Merrick se présente à nous spectateurs et subitement il nous devient apparent. Le corps masqué par un long manteau noir orné d'une large casquette, la tête encapuchonnée dans une cagoule taillée dans un tissu grossier, il

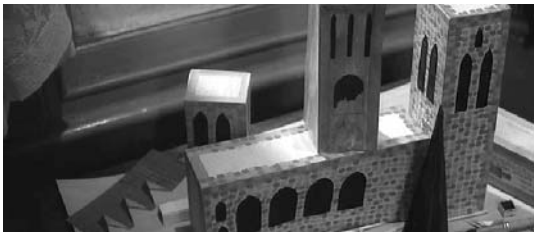
s'avance, la main droite entourée d'un linge, invisible pour l'œil mais terriblement présent dans son apparence. A y regarder d'un peu plus près, cette silhouette à l'articulation hésitante, au déhanchement exigeant, promène alentour un œil-enregistreur du monde, de ses vicissitudes et dont le mouvement fonctionne à la manière d'un périscope (la vision binoculaire est rendue possible grâce à une fente aménagée à même le tissu). John Merrick incarne la fonction inhérante à la *camera oscura*. L'hypertrophie de sa boîte crânienne fait écho au dispositif de la chambre noire. Une lentille gouverne l'incidence lumineuse. Seulement, le prélèvement demeure sa propriété exclusive et achève de l'emprisonner à son "slogan". L'image imprimée par John Merrick ne se prête pas à la correction, un miroir ne saurait suffire à redresser dans le sens souhaité ce qui a été capturé. La cruauté de la réalité au travers de ses réactions les plus outrancières fait exploser le sage ordonnancement du monde révélé, bouleverse le dispositif oculaire, éclate, concasse littéralement les données comme du verre pilé pour disperser leur poussière résiduelle aux quatre vents.

Le râle haletant et plaintif de John Merrick se prolonge dans le mécanisme sourd de l'horloge. Placé quelque temps après en isolation dans une chambre contiguë à la soupente qui abrite l'horloge, il devient le témoin privilégié du travail de sape du temps. Ainsi, le danger augmente au fur et à mesure que le son se fait de plus en plus insistant.

A son tour le veilleur de nuit prénommé Jim préfigure le danger. Les sons l'accompagnent dans ses rondes nocturnes. Les fers de ses chaussures martèlent le sol et résonnent comme des secondes d'éternité. Le crépitement d'une allumette retentit puis sa main amène la flamme dans le cadre en direction de son cigare. D'autre part le feu semble son allié et le rattache au monde de la machine (lorsque Treves le rejoint plus tard dans la chaufferie, Jim nous est montré activant la chaudière à l'aide d'un soufflet. Pour se protéger de la colère du médecin, il saisit un tisonnier). David Lynch fait naître le danger dans ce plan hautement symbolique où le bruit et le feu affermissent leur ascendant sur l'histoire.

La scène suivante débute sur un bec de gaz, les flammes vacillantes qui s'égrènent dans les couloirs n'ont plus qu'à conduire le gardien jusqu'à John Merrick comme le plus fidèle

des fils d'Ariane. La chambre qu'occupe John Merrick s'apparente également à la *camera oscura*. Munie sur le côté d'une trappe aménagée afin de permettre à la lumière de se répandre, elle offre par conséquent à son locataire le moyen de prolonger son activité de captation du réel. De sa fenêtre, unique porte sur le monde, John Merrick admire le clocher de la cathédrale Saint-Philip qui se découpe derrière les façades d'immeubles. Sa fascination pour le point de vue le conduit à reconstituer entièrement sous la forme d'une maquette l'édifice religieux. Réalisation insolite où l'imagination néanmoins se fond dans le moule de la similitude. L'exactitude, voilà donc ce qui motive John Merrick. Être conforme à la représentation collective, se fondre dans la masse afin de devenir invisible, hors de portée, inaccessible.



La parole donnée : principe de la *démonstraction.*

Tandis que l'œil-enregistreur se réactive, la chambre devient par la force des choses un lieu de passage et, bientôt, de répétition. Treves est le premier à s'y installer afin d'apprendre à son patient un extrait de la Bible, le psaume 23. Les mots appris et répétés se transforment en un épisode de dressage dont l'exhibition finale devant Carr Gomm (John Gielgud), le directeur de l'établissement, met à nu l'artificialité. Au risque de se perdre, John Merrick articule une émotion, prête sa voix à ses pensées, donne une couleur à sa mémoire, un son à ses souvenirs (ce psaume est son préféré, il en connaît toute l'articulation de mémoire).

Cette parole donnée, c'est la promesse pour l'histoire d'un basculement fondé sur le principe de la *démonstraction*, c'est-à-dire sur l'absolue nécessité de démonter le mythe du monstre en action. Finalement, Treves en sortira plus humain, capable de s'interroger sur le sens de ses intentions tandis que la "Renaissance" de John Merrick s'accordera difficilement avec la démonstration à laquelle la communauté tout entière s'empressera de participer (de la prostituée des bas-fonds à la tête couronnée, en la personne de son altesse royale la princesse de Galles Alexandra). Car il ne s'agit pas pour le spectateur lambda d'aider à la lecture du phénomène de foire, à en démonter les ressorts, la mécanique bien huilée, à défaire un habillage cousu de fil

blanc mais, au contraire, il s'agit de participer à la course à l'ego qui consiste à s'afficher avec le monstre, à faire la démonstration définitive de sa supériorité, de sa célébrité.

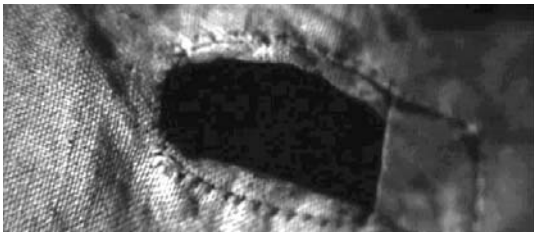
Fatalement, la répétition amène au spectacle. La chambre redevient une scène de spectacle que contamine la publicité. Le cas Merrick fait l'objet d'articles de journaux élogieux. A l'écran, la fosse d'orchestre, les loges accompagnent le spectateur jusqu'à la comédienne Madge Kendal (Anne Bancroft), l'incarnation vivante de la scène anglaise. Une menace sourde guette : le battage médiatique s'apprête à investir la sphère privée. L'image se métamorphose. D'autres coulisses poursuivent la lecture. Jim apparaît dans un cloaque, un journal entre les mains. Des mines peu vernies écoutent ses paroles. Jim connaît l'heure du spectacle, il devient le médiateur de la médiatisation. La billetterie est son domaine puisqu'il peut accéder au Pavillon des Allongés où repose John Merrick. Mais, déjà, une première visite médiatique s'annonce. L'attitude de Madge Kendal, son maintien (lorsqu'elle pénètre dans la pièce, le regard qu'elle lance au public imaginaire dénonce l'entrée en scène), ses gestes (la photographie dédicacée, la lecture avec son hôte d'une scène tirée de *Roméo et Juliette*) accentuent le parti-pris d'une systématisation qui conduit à la spéculation sur le jeu. Le spectacle envahit la pièce, à son tour, le lieu devient une scène où se jouent des répliques. En retour, la presse s'empare de l'événement et fait sa une sur l'attraction de la veille.

A l'intérieur de son logis, John Merrick reconstitue la réalité au moyen de reflets (habillé à la manière d'un gentleman, il porte une robe de chambre soyeuse, une bague à l'auriculaire). La canne sous le bras nous le distingue. Quant au décor de son salon, constitué de tableaux, de rideaux et de portraits répartis sur la cheminée, ce dernier emprunte beaucoup à la luxuriance qu'il a su admirer chez les Treves. Son goût pour la beauté l'avait poussé à contempler les portraits des parents et des enfants du couple. L'émotion l'avait gagné, il s'était alors excusé de s'être ainsi donné en spectacle. Indubitablement, John Merrick appartient à son décor tout autant que son milieu d'origine, aristocratique, brille en lui. Là réside le hiatus, car tout ce qu'il entreprend témoigne au mieux d'un effort de vraisemblance, lui qui aimerait tant être, en définitive.

Un miroir qui réfléchit à deux fois.

Le miroir utilisé par Jim pour dévisager l'homme-éléphant n'est finalement que la chronique d'un passage à l'acte annoncé, le point d'orgue de la menace, et se suffit à lui-même pour fissurer l'esthétique du Beau qui habite l'esprit de John Merrick (précédemment, le nécessaire de toilette que Treves avait offert à ce dernier ne comportait pas de miroir. Le choix inconscient du présent constituait déjà en soi un terrible aveu). Par deux fois, le veilleur de nuit utilise donc le miroir pour dévisager John Merrick et lui rendre accessible l'horreur qu'il inspire (l'apparition du veilleur, son visage en surimpression dans l'encadrement de la fenêtre, n'aura été en définitive que la projection d'un présage funeste). La première fois, il s'agit bien de lui révéler ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire une ressemblance éloignée, vague et diffuse du réel. La seconde fois diffère totalement car cette fois-ci, John Merrick est habillé à la manière d'un mondain. Mimant les attitudes de la haute société, il se plaît à engager un dialogue imaginaire avec Madge Kendal où se répète la conduite du monde. Jim lui affirme qu'il ressemble au Prince de Galles mais se fait fort de lui révéler par le reflet ce qu'il ne peut pas être ni même incarner. John Merrick apprend ainsi sa propre vérité et les limites à sa vraisemblance.

La révélation de la défiguration est l'occasion pour le metteur en scène de s'inscrire en porte à faux à la mise à nu de l'âme de John Merrick. De facto, le film va prendre une forme inédite en s'enroulant au cœur même du dispositif développé par l'Homme-Caméra, un peu à la manière d'une sonde promise à un beau voyage. Avec pudeur, la caméra de Lynch vient cadrer la cagoule suspendue à une patère (le travelling est aussi une question de morale), s'en rapproche petit à petit, puis elle s'engouffre littéralement dans la faille de cet homme, en l'occurrence l'orifice aménagé dans le tissu pour permettre à son œil de voir. La caméra vient examiner ce que l'œil-enregistreur a retenu du temps. L'opération prend des allures de fouilles dont le résultat privilégie l'exhumation de l'antique trésor, la mémoire. Des tuyaux défilent au rythme des galeries obscures. Sa vie se lit dans ce défilé étroit. Sa mère hurle la douleur du monde ; des hommes harassés de fatigue, courbés sur des métiers à tisser apparaissent, le dos nus, la chair livrée à la machine dévoreuse comme une offrande. Le fatum prend des allures de prophétie : une naissance promise aux épreuves, une humanité écorchée par son exploitation.



Jim, filmé au ralenti, s'échappant d'un halo de fumée comme enfanté par une machine infernale, fait alors surgir le miroir. Le visage de John Merrick s'y reflète mais non pas son œil. La pureté des images qu'il détient l'associe au cristal et non à l'ordinaire du verre. Des visions se libèrent encore, gagnent du terrain. L'accouchement d'une éléphante se déroule sous l'œil du mâle attentif à l'objectif. La trompe levée menace le voyeur. Les cris étouffés de John Merrick coïncident avec le barrissement de l'animal. Tour à tour, des bruits sourds de machines, des impacts mesurés comme des cadences, des sons étouffés semblables à des coups portés retentissent tandis que le dernier plan s'éteint sur un défilé de nuages lancés à vive allure. Un dernier défi lancé à l'œil-enregistreur, une accélération finale pour tenter de distancer le vécu et prendre ainsi de vitesse le ralenti précédent et d'échapper ainsi à l'écran-diffuseur.

Deux regards qui n'en font qu'un.

Enlevé par Bytes, John Merrick reprend sa place initiale. Installé sur un tabouret comme une poupée mécanique sur son socle, Bytes attend de lui qu'il tourne mais le spectacle s'est définitivement détourné de lui, abandonnant son corps malade. L'âme blessée, tailladée par la crudité de la révélation, il n'est plus, comme aime à le crier Bytes, qu'un "sac de chair". Aidé dans sa fuite par ses compagnons d'infortune, l'homme-éléphant embarque sur un paquebot afin de rejoindre Londres, mais déjà, la machine et le feu sont à ses trousses.

La vapeur qui s'échappe de la cheminée du paquebot inaugure un parcours où les plans capturent des panaches de fumée. Plus tard, à la descente du train, la vapeur envahit les quais. Au milieu de celle-ci, la silhouette de John Merrick redevient une apparence improbable, un fantôme en quelque sorte. Il n'en faut pas plus pour attirer le regard des passants et amener l'homme-éléphant à commettre l'improbable. Dans sa course, il heurte une enfant et la renverse. Buter sur cet enfant, c'est pour John Merrick l'occasion de matérialiser sa propre vérité qu'il résume à la foule hostile par une réplique suppliante : "Je suis un être humain".

L'accomplissement se mesure au chemin parcouru. Les dernières heures de John Merrick seront les plus brillantes. A l'invitation de Madge Kendal, il se rend au théâtre pour une première au parfum d'éternité. Alentour, les balcons, la salle, la fosse d'orchestre, la scène, enfin, débordent de regards. John Merrick est l'objet de leur traque mais celui-ci sait désormais leur résister. A l'aide de jumelles, il a su prendre de vitesse le public en l'observant dans ses moindres détails. Quand retentissent les applaudissements qui honorent sa présence, l'assemblée trahit sa mise en scène dont le sujet n'est déjà plus John Merrick mais elle-même. Quant au spectacle produit par la scène, le réalisateur nous le fait vivre en épousant le point de vue de John Merrick. Les plans défilent, en surimpression, son visage nous guide. Le spectacle impose enfin sa nature et la revendique : une réalité où se combine trucages et artifices de mise en scène.

La soirée s'éteint, la nuit progresse. John Merrick sera à l'heure pour sa mort. Dans la chambre, des dessins au fusain reproduisent l'image du repos : un homme endormi veille sur le sommeil du lieu. Pour John Merrick, s'allonger de la sorte consiste en un acte émancipateur, une rencontre avec la mort, un spectacle pour lui seul. Il achève sa maquette comme un signe annonciateur d'une volonté de s'affranchir de l'espace et du temps pour pénétrer un monde où s'épanouit l'esprit. La tête posée à plat sur son oreiller, il s'endort tandis que la caméra dessine un mouvement subtil qui s'éternise sur le ciel étoilé. Le vent se lève et fait flotter le rideau. Par la fenêtre entrouverte, l'esprit s'est envolé. La mise en scène de Lynch impulse la vitesse grâce au travelling avant qui accentue la pénétration dans l'espace à la rencontre d'un anneau lumineux. Au centre du halo cerclé de rayons brille le visage de la mère. La pose est immobile. Une voix-off retentit : "Rien ne mourra. Le fleuve s'écoule, le vent souffle, les nuages passent, le cœur bat…".

L'intensité s'accroît. Subrepticement, les lèvres, les sourcils s'imprègnent d'une vie, puis, au plus fort de l'illumination, le visage s'efface. Il ne reste plus qu'un regard braqué sur le spectateur. Précisément, ce regard final et celui du début ne font qu'un. La boucle s'est refermée sur elle-même, sur une attache qui n'a plus rien à voir avec le médaillon mais bien davantage avec la communauté des morts. Il est des rencontres plus faciles…

Dire qu' *Elephant Man* est un film magistral ne nous apprend rien. Écrire que le film nous en apprend beaucoup sur la dignité humaine invite à la réflexion et au partage.

Doubles et doublures :

De la variation du même et de l'autre

Yann CALVET

Comme *Blue Velvet* (1986), *Mulholland Drive* est une histoire d'amour et de mystères articulée autour d'une figure duelle qui évolue dans deux espaces à la fois : l'un agréable (le rêve hollywoodien), l'autre très sombre et terrifiant (son opposé cauchemardesque). De film en film, Lynch n'a de cesse de densifier le contraste entre un monde ultra conformiste et son envers ténébreux, reflet anthropomorphique d'un double aspect du vivant qu'on retrouve, comme chez Murnau, dans la duplication des personnages, à la fois doubles d'eux-mêmes et doublures les uns des autres.

Le monstre : l'autre visage.

Dans *Elephant Man* (1980), le personnage principal, John Merrick (John Hurt) est atteint d'une maladie rare, la neurofibromatose, qui le rend physiquement monstrueux. Petit à petit, à travers un certain nombre de scènes assez bouleversantes, comme celle où il se met à réciter la bible à haute voix alors qu'on le prend pour un demeuré, ou encore la célèbre séquence des toilettes publiques, le personnage apparaît plus humain que la plupart des autres hommes. Le film inverse ainsi le présupposé physiognomonique du *Portrait de Dorian Gray* : derrière une apparence physique monstrueuse, John Merrick est profondément humain. Ici, Lynch se fait l'héritier direct du *Freaks* de Tod Browning dans lequel le véritable monstre, c'est la belle Cléopâtre qui abuse cyniquement du nain Hans. Les vrais monstres portent souvent, comme Dorian Gray, le masque de la beauté idéale et Hollywood est précisément le reflet le plus persistant de ce monde derrière lequel se cache, comme derrière le mur du drugstore dans *Mulholland Drive*, la réalité la plus sordide.

Le cinéma de Lynch nous permet l'accès à notre propre monstruosité, celle qui n'est pas visible, celle qui vient de l'intérieur. Dans *L'Inquiétante étrangeté*, Freud explique la peur et l'angoisse du monstre par le retour du refoulé. Le monstre matérialise ainsi un double de nous-mêmes, vision dégradée de l'être idéal, tout comme le Diable l'est de Dieu. Les personnages de Lynch souffrent d'un dédoublement schizophrénique de la per-

sonnalité qui les entraîne vers des stades antérieurs et primitifs, dans une forme de régression fascinante. Chez Lynch, l'interdit n'est que l'envers du désir qui entraîne ses personnages à la découverte de la part obscure d'eux-mêmes. On retrouve ici explicitement le thème du pacte faustien que Lynch reprend à son compte dans *Lost Highway* (1996).

Faux et usage de Faust.

Fred Madison (Bill Pullman), un saxophoniste de jazz et sa femme Renee (Patricia Arquette) vivent dans leur maison à l'architecture moderne, froide et impersonnelle. Leur relation est marquée par une certaine distance. Fred semble souffrir d'impuissance et il se demande si sa femme ne le trompe pas. Un jour, il commence à recevoir d'étranges cassettes vidéos contenant de brèves prises de vues de l'extérieur, puis de l'intérieur de leur maison. Lors d'une soirée, Fred fait la connaissance d'un petit homme étrange, tout de noir vêtu, qui prétend le connaître : "*On s'est déjà rencontrés, n'est-ce pas ?*" Fred : "*Je ne crois pas… Où nous serions-nous rencontrés* ?" L'homme mystère : "*Chez vous. Vous ne vous rappelez pas* ?" Fred : "*Non, je ne me rappelle pas. Vous êtes sûr* !" L'homme mystère : "*Bien sûr, en fait, j'y suis en ce moment même.*" Fred : "*Comment cela ? Où êtes-vous en ce moment* ?" L'homme mystère : "*Chez vous.*" L'homme mystère lui tend son portable : "*Appelez-moi… Faites votre numéro… Allez-y.*" Fred s'exécute. Sonnerie, réponse, on entend la voix de l'homme mystère : "*Je vous ai dit que j'étais ici.*" Fred : "*Comment avez-vous fait ?*" L'homme mystère : "*Demandez-le-moi* ?" Fred (au téléphone) : "*Comment êtes-vous entré chez moi* ?" La voix du téléphone : "*Vous m'avez invité. Je n'ai pas coutume d'aller où l'on ne veut pas de moi.*" Fred : "*Qui êtes-vous* ?" Rire "satanique" de l'homme mystère : "*Rendez-moi mon téléphone. Enchanté de vous avoir parlé.*" Et il repart.

Le lendemain matin, Fred se réveille et il se découvre sur une des cassettes en train d'assassiner sa femme. Condamné à mort, les gardiens de sa cellule découvrent un autre homme à sa place, Pete, âgé de 24 ans, qui ne se souvient de rien.

On voit bien comment David Lynch réinvestit dans ce film le thème du pacte avec le diable (l'homme mystère) : Fred vend son âme au diable contre la jeunesse éternelle. Juste avant le meurtre de Renee, Lynch met en scène cette idée de pacte à la manière de Murnau dans *Nosferatu*, lorsque Hutter pénètre dans le château d'Orlock : Fred est chez lui, il regarde vers le couloir très sombre de sa chambre. Puis il s'enfonce à l'intérieur, absorbé par la noirceur. Renee se lave le visage. Fred ressort de l'ombre et se retrouve devant lui-même (un miroir), devant son double. Renee appelle Fred. Il ressort de la noirceur du couloir. Le meurtre a lieu juste après cette scène. Dans la première partie du film, l'atmosphère est très irréelle, fantastique - voire mentale, et ce que Lynch met en scène, c'est bien le passage de Fred du côté obscur de lui-même.

Le thème de la dualité est essentiel dans ce film qui travaille comme *Mulholland Drive* en boucle temporelle : les mêmes personnages apparaissent deux fois (Renee la brune et son double Alice la blonde ; Fred se transforme en Pete…) et les actions se reproduisent deux fois dans le temps (l'épisode de l'interphone : *"Dick Laurent est mort"*, au début et à la fin du film ; Fred appelle Renee au début, elle ne répond pas / Le téléphone sonne lorsque Fred rentre chez lui après la soirée ; La musique qu'il joue au club passe à la radio dans la deuxième partie du film ; Alice répète à Pete les mêmes phrases que Renee à Fred…). Le voyage que propose le film est un voyage intérieur au royaume du mal et de la mort. Au début du film, Renee va chercher une cassette sur le perron de sa maison, on entend un chien aboyer : "*Le chien m'a réveillé.*" Fred : "*Mais à qui il est ce chien* ?"

Cette scène ressemble, dans ses intentions, à un passage de la version française du *Vampyr* de Dreyer : David regarde le médecin descendre un escalier.

Le médecin : "*Vous avez entendu !*" (il n'y a aucun bruit)
David : "*Oui, l'enfant.*"
Le médecin : "*L'enfant* ?"
David : "*Oui, l'enfant.*"
Le médecin s'approche de David.
David : "*Et les chiens.*"
Le médecin : "*Ici, il n'y a ni enfant, ni chien.*"
David : "*Non* ?"

Chez Fred et Renee non plus, il n'y a pas d'enfant, mais on entend un chien aboyer. Comme le dit Fred - et c'est tout le sujet du film de Lynch comme en un sens de celui de Dreyer -, "*J'aime garder mon propre souvenir des choses… Mon souvenir à moi, et pas nécessairement ce qui est arrivé.*" Le chien qui aboie, c'est celui qui sert de guide dans l'autre monde. Mais contrairement à Dreyer ou bien à Murnau, le voyage en forme de pacte faustien de Fred est montré comme un retour inéluctable : il est impossible d'échapper au mal. Il n'y a pas deux figures féminines distinctes chez Lynch, car elles sont toutes les deux porteuses du mal et de la mort : la femme chez le cinéaste est d'ailleurs souvent montrée comme une sorcière (voir la mère de Lula dans *Sailor et Lula*, la logeuse et sa locataire dans *Mulholland Drive*). Alice tout comme Renee (actrice de pornos pour Dick Laurent) représentent une certaine perversion qui conduit l'homme à la folie (Fred), au vol et au meurtre (Pete). Mais comme le dit Laurent à Fred, après que celui-ci lui ait tranché la gorge à la fin du film : "*Vous et moi, monsieur, on sait être plus affreux que ces salopards. Pas vrai ?*".

Le ruban et la roue : le cinéma.

Le film fonctionne comme une spirale sans fin nous entraînant dans l'au-delà, le mystère et le rêve, si importants dans l'œuvre de Lynch. La spirale figure le caractère cyclique du film dans lequel tout est sujet aux métamorphoses, tout se transforme dans sa manifestation sans pour autant changer dans son être. A propos de *Lost Highway* comme de *Mulholland Drive*, Lynch lui-même, repris par la critique, a évoqué l'image du "ruban de Möbius", c'est-à-dire d'un ruban qui par torsion sur lui-même dans l'espace, offre la particularité de n'avoir qu'une seule face. La figure ainsi tracée se boucle sur elle-même et si on suit le ruban du doigt, on passe alternativement de "l'intérieur" à "l'extérieur", ce qui donne une image assez juste de la façon dont le cinéma de Lynch nous invite à cheminer indéfiniment sur la route, dans le récit qui est le sien, passant alternativement de "l'intérieur" à "l'extérieur", redonnant ainsi une image complète et duelle du cinéma, à la fois réalité et imaginaire, corps et esprit, temps et mouvement. Il faut sans doute préciser ici que ce "ruban de Möbius" est en fait à l'origine ce que les taoïstes appellent la "roue de Lao Tseu", qui pose la complémentarité du Ying et du Yang et qui leur impose une règle de transformation et

donc une relativité radicale. Les personnages chez Lynch sont le reflet de cette complémentarité des forces et de leur transformation qui font que l'Etre en soi devient un principe relatif (Fred et Pete ; Renee et Alice ; Betty et Diane ; Rita et Camilla…)

Lynch aborde dans ses films le thème de la dualité entre le bien et le mal au travers du couple beauté/laideur confronté à celui de la bonté et de la méchanceté : c'est la distinction classique dans le fantastique entre le monstre psychologique (moral) et le monstre physiologique (physique). Mais chez lui, la beauté, forcée souvent de suivre une route sans fin, finit par se transformer en laideur, ou bien la monstruosité se met à déclamer de la poésie (*Elephant Man*). Mais le plus souvent, la représentation symbolique du ruban est une image de cercle fermé qui entraîne les personnages vers l'abîme. Comme dans le romantisme allemand, la rencontre avec son double (signe de mort) a une résonance tragique et fatale.

Identité et altérité.

La vision d'un film de Lynch s'apparente à une thérapie psychanalytique chargée de nous libérer de nos peurs et de nos angoisses afin d'éveiller notre conscience, de mettre à jour les couches géologiques de notre mentalité par les signes de la régression morbide. En fait, chez Lynch, l'image permet d'appréhender notre propre conscience (l'homme mystère poursuit Fred avec une caméra), sa réalité intérieure, ce que le réel ne permet pas toujours. Par delà la mort et le jugement, ses films nous imposent la nécessité d'une métamorphose afin de retrouver l'alliage vital du corps et de l'esprit, éternel problème de la coïncidence des contraires, du sacré et du profane, de la vie et de la mort, etc., qui est au fond de toute réflexion sur le mythe. Les films de Lynch tirent leur complexité des variations du "Même" et de l'"Autre", de l'identité et de l'altérité. L'Être chez lui subit d'étranges fissures et de multiples formes de dissociation. Chacun joue un "double-jeu", a une "double-vie", ce qui aboutit souvent à l'aliénation la plus totale.

Revoir Hollywood.

Cet univers à la fois très personnel par les formes qu'il emprunte mais aussi universel par le symbolisme qui s'en dégage, est réinvesti de façon quasi répétitive dans *Mulholland Drive*, qui est comme un film "double" des œuvres précédentes : une route qui défile, un accident de voiture, deux flics pensifs, une brune et une blonde, des oreilles qui écoutent, un couloir sombre, des visages marqués formant une sorte de "Freaks-Hollywood", une chanson des années soixante, une scène de théâtre avec un rideau rouge, le diable en personne dans la peau d'un acteur de théâtre à moins que ce ne soit l'inverse, une morte sur un lit, une vie qui bascule, la naïveté, la souffrance, la peur, la mort… Des références aussi : une affiche de *Gilda*, une pancarte indiquant "Sunset boulevard" et l'entrée du studio Paramount (*Sunset boulevard* de Billy Wilder), le "*Silencio !*" qui termine le film et le prénom "Camilla" que prend Rita dans la deuxième partie du film (*Le Mépris* de Godard). La "citation" lynchienne a donc dans ce film principalement à voir avec des œuvres qui scrutent les travers du cinéma hollywoodien par le biais de différents personnages féminins fortement contrastés : de la femme jeune et naïve à la vamp, incarnation du désir sexuel, en passant par la folie autodestructrice d'une actrice abandonnée par le système. Lynch fusionne ces différents potentiels diégétiques dans ces deux personnages féminins. Le film a aussi à voir avec les différents genres hollywoodiens qui, comme dans le domaine de l'identité de ces personnages, forment une concaténation : du western avec le cow-boy fantomatique et inquiétant, en passant par le film noir, la comédie de mœurs, le film d'horreur (la boîte bleue n'est pas sans rappeler le rôle d'une boîte assez semblable dans *Hellraiser*), la série télé (le casting de Betty) et le film d'animation (les "petits" vieux). Le fait est que dans cet enchevêtrement des genres, tous apparaissent comme à la fois inquiétants et dépassés. Dépassés justement par la modernité et la complexité qui se dégagent du film de Lynch. Le cinéma à ce stade devient l'expression d'un théâtre psychique (voir la scène de casting) dans lequel le psychodrame permet l'exploration du moi.

Fermer la porte et jeter la clé.

Dans *Mulholland Drive*, Hollywood est dépeinte comme un cauchemar sombre et sordide, comme rarement le cinéma l'avait montrée jusque là (Wilder inclus), sauf peut-être le film un peu oublié de John Schlesinger, *Le jour du fléau* (*Day of Locust*, 1975), d'après un roman de Nathanael West sur le Hollywood des années 30. Dans ce film, un jeune artiste-décorateur arrive à la "Mecque" du cinéma plein d'espoir, mais découvre progressivement la face cachée du rêve hollywoodien. Il n'est pas difficile de voir le parallèle avec le personnage de Betty qui plonge elle aussi dans une sorte de projection fantasmatique dont Rita est la personnification et qui finit au sens propre comme au figuré par l'anéantir.

Les plans de Los Angeles (la ville, la nuit ; les gratte-ciel, le jour), ville labyrinthique et tentaculaire dans laquelle on peut perdre son "âme", ne sont pas sans rappeler ceux de *Koyyaniskatsi* de Geoffrey Reggio, ce superbe poème visuel et musical qui montre lui aussi une civilisation inquiétante et la solitude presque schizophrène de chacun dans cet environnement urbain (l'homme est un insecte dans la foule). Après son accident, Rita-Camilla scrute cette ville-cerveau. Elle qui a perdu la mémoire, se réfugie dans un immeuble structuré autour d'un patio, elle dort d'abord dans le jardin puis se blottit sous une table, expression à la fois d'une forme de retour à la sécurité, endroit utérin où elle cherche à se protéger, mais aussi lieu d'inquiétude et de réclusion où tout peut arriver. Lynch, comme à son habitude, ne développe les enjeux que sous une forme ambivalente et duelle. Comme dans la figure du travelling-avant qu'il affectionne, on ne sait jamais ce qu'on va trouver au bout du couloir, derrière le mur de la cafétéria ou dans le plan qui va suivre. On ressent une tension profonde et une inquiétude enfantine, quasi existentielle devant l'inconnu : les recoins sombres, les réactions des autres, la vie…

Une image nous reste à l'esprit, celle de cette mystérieuse boîte bleue et de sa clé, boîte de "Pandore" qu'il aurait bien fallu se garder d'ouvrir afin que cet Hollywood ne déverse son lot de calamité dans l'esprit de ceux qui s'y laissent prendre. Le sans-abri caché derrière le mur qui manipule la boîte, est une image de la face cachée du rêve américain, et à ce titre presque insupportable pour l'américain moyen (voir la scène du récit du cauchemar dans la cafétéria Winkie).

Dans *Mulholland Drive*, la déconstruction du mythe hollywoodien s'accompagne d'une déconstruction esthétique du temps et de l'espace (au sens classique), sorte d'autopsie du cinéma lui-même qui, découpé puis recollé, prend une autre dimension narrative qui cherche à nous montrer ce qui se passe derrière les images (c'est là toute la modernité de Lynch), qui cherche aussi à percer les secrets de l'esprit humain, beauté et laideur, amour et haine ; ou quand la vie peut basculer en un clignement de paupière et l'être se désagréger. Eros et Thanatos, ce bon vieux couple qui ressemble à un cliché, mais dont pourtant tout le cinéma de Lynch est porteur : après la découverte du cadavre qui n'est que l'une d'entre elles, les deux femmes font l'amour, puis l'amour finit par les détruire.

Les deux actrices sont superbes et délicieusement convaincantes dans des registres pourtant très larges : la scène du casting est une merveille tant Lynch en démonte les mécanismes, ou comment briller dans un monde où l'hypocrisie est élevée au rang d'art national. "L'inquiétante étrangeté" qui se dégage encore une fois de ce film est finalement assez salvatrice pour ceux qui préfèrent garder la petite clef bleue dans leur poche.

■

Trouble in Paradise

Chromo-zone et organi-cité

Youri DESCHAMPS

L'univers de David Lynch se développe sur la base d'un regard topographique particulièrement sensible à la géographie sociale et humaine, voire existentielle. Un regard qui s'exerce en profondeur dès ses premiers films : l'urbanité post cataclysmique et oppressante d'*Eraserhead* procure une forme plastique à la névrose régressive d'Henry Spencer, tandis que la cité londonienne délétère d'*Elephant man*, repue de victorianisme et gagnée par l'idéologie du progrès, cristallise et projette toutes les ambivalences morales.

De *Blue Velvet* (1987) à *Une Histoire vraie* (1999) en passant par *Twin Peaks* (la série et le long métrage, 1990-92), David Lynch invente "Lynch-town" et décline un imaginaire de la ville moyenne et provinciale, qui marque invariablement le seuil de la fiction à venir.

Lorsque le spectateur arrive pour la première fois à Lumberton (la ville de *Blue Velvet*), à Twin Peaks ou à Laurens (*Une Histoire vraie*), il se heurte d'abord à une *image*, qui serait comme la synthèse de tous les chromos associés à la représentation de la bourgade américaine moyenne, l'expression logotypique de l'utopie communautaire élaborée dans les années 50 et à partir de laquelle la société américaine a composé tout son répertoire d'icônes. C'est en quelque sorte l'apogée du "Way of Life" et de l'idéologie du confort domestique, le fantasme de la société de consommation qui rencontre son horizon.

Le premier plan de *Blue Velvet* rassemble toutes ces données culturelles avec une économie remarquable : un panoramique vertical qui part d'un morceau de ciel bleu bien dégagé pour ensuite s'attarder en contre-plongée sur une palissade blanche maculée et bordée de fleurs rouges. (Presque) Aucune ombre au tableau : c'est en toute "logique" que Monsieur Beaumont arrose consciencieusement sa pelouse, tandis que Madame est confortablement installée devant la télévision du salon. Les intentions de l'auteur sont claires et ont fait l'objet de commentaires : "L'idée nous est venue de *Good Times on our Street*, livre de lecture que tous les écoliers américains se voient offrir. Il parle du bonheur, de l'environnement quotidien, du bon

voisinage… Pour un petit américain qui vient d'une famille aisée, le paradis doit ressembler à la rue où il habite" (Entretien avec David Lynch, *Positif* n°356, octobre 1990). A l'abri de la barrière blanche, la *"picket fence"*, symbole de l'espace protégé du logis familial (voir Jean Mottet, *L'invention de la scène américaine*, L'Harmattan, 1998), rien ne peut arriver, jusqu'à ce que l'impensable surgisse, que le ciel et les certitudes se troublent, et que moisisse ce morceau d'americana peu ragoûtant : bienvenue à Lynch-town.

Les scènes d'exposition de *Blue Velvet* et d'*Une Histoire vraie* investissent Lynch-town de la même façon : dispositif dramatique et scénographie identiques, mais inversion du rapport spatial entre intérieur et extérieur. Alors que Madame Beaumont (*Blue Velvet*) regarde la télévision (insert sur l'écran qui nous montre un revolver et introduit le thème de la mort), son époux est victime d'une attaque cérébrale en arrosant sa pelouse. Le montage thématise l'imminence de l'accident en insérant plusieurs plans sur le robinet et la torsion du tuyau d'arrosage (occlusion artérielle, rupture d'anévrisme).

Dans *Straight Story*, l'accident est sonore : Dorothy, la voisine qui prend un bain de soleil en avalant des sucreries aussi roses que son T-shirt, n'entend pas le bruit de la chute d'Alvin, qui intervient au moment où le mouvement de caméra recadre sur la fenêtre. Ce recadrage insistant met l'accent sur un détail du décor – un tuyau d'arrosage justement – qui rappelle l'ouverture de *Blue Velvet* et qui n'est peut-être pas sans conséquence. Lorsqu'intervient le troisième personnage et que l'on découvre Alvin Straight étendu sur le sol de sa cuisine, on pense d'abord à un malaise

cardiaque, celui dont son frère Lyle sera victime (on l'apprend dans la séquence suivante). L'insistance sur l'accessoire de jardinage lors du recadrage est-il le seul élément responsable de cette relation causale "à distance" que le spectateur ne manque pas d'opérer inconsciemment ? On ne saurait répondre de manière catégorique ; le plus troublant étant surtout que cette "confusion" aille dans le sens du film : les deux frères septuagénaires n'ont pas échangé une seule parole depuis plus de dix ans, et tout le périple qu'Alvin va entreprendre vise à renouer le lien défait ; ce que précisément l'on se surprend à faire dès les premières scènes, avant même que le personnage n'enfourche son tracteur à remonter le temps.

Blue Velvet et *Straight Story* s'ouvrent sur l'inertie et le figement mortifère d'une ville-image qui provoque la chute des corps. Les mêmes motifs réapparaissent : la canne qui gît aux côtés d'Alvin remplit la même fonction discursive que le tuyau d'arrosage que Monsieur Beaumont (*Blue Velvet*), inconscient, tient toujours dans sa main. Discours que l'on peut résumer de la manière suivante : à force de se confondre avec le décor, de se fondre dans le tableau, on finit par y rester ! L'accident (auquel les deux objets renvoient), l'accroc dans la surface béate et inerte, constituent le seuil de la fiction à venir, qui se caractérise avant tout par sa noirceur, sa violence et son lot d'expériences limites (et *Une Histoire vraie*, malgré ses apparences lyriques et élégiaques, n'échappe pas à cette règle – voir notre article paru dans *Eclipses 31*). C'est le corps qui, toujours, permet l'accès vers les profondeurs de Lynch-town : la chute d'Alvin et la crise cardiaque de son frère Lyle, la rupture d'anévrisme du père de Jeffrey et l'oreille coupée que ce dernier trouvera dans l'herbe en revenant d'une visite à l'hôpital (l'exposition se clôt d'ailleurs sur un plan macroscopique de l'herbe, qui révèle un grouillement d'insectes), sont autant de passages qui visent *l'envers* de l'image. Et c'est également le corps de Laura Palmer (*Twin Peaks*), enveloppé dans du

1

2

3

4

5

6

7

8

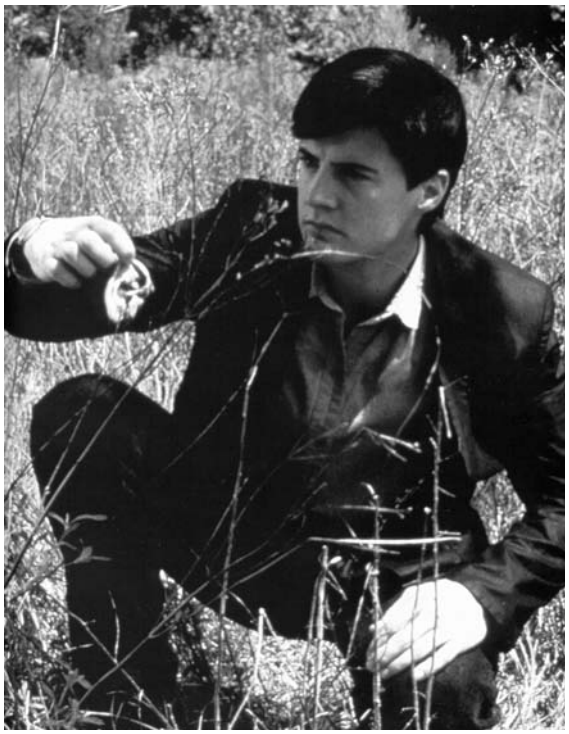
9

10

plastique, qui ouvre chaque épisode d'une série qui s'emploie pareillement à un travail de distorsion scrupuleux de toutes les figures télévisuelles.

La mise en parallèle de l'ouverture de *Blue Velvet* et de *Straight Story* précise donc les enjeux que condense Lynch-town. Elle met à jour un projet : dévirginiser l'image sur le terrain de la représentation et de ses stéréotypes, ainsi qu'une trajectoire : partir de la chromo-zone pour arriver à l'organi-cité.

■



L'origine du monde selon Lynch

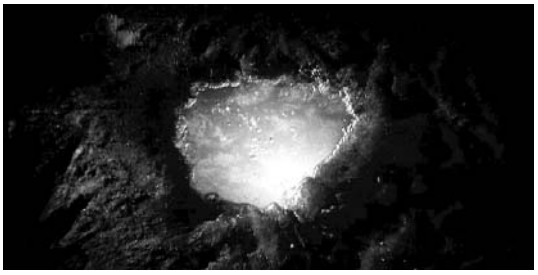
Une cosmogonie du chaos

Sandrine MARQUES

Le personnage lynchien est constamment menacé de disparition : qu'il s'abîme dans les transes d'une fantasmagorie personnelle ou qu'il se compromette irrémédiablement, sa trajectoire va toujours de l'origine à l'effacement. Lynch s'emploie à figurer cet état originel et son processus d'altération, par une récurrence du motif matriciel. Le désir ambivalent de régression est prégnant chez le protagoniste lynchien et la fiction témoigne de cet impossible retour au ventre maternel, ou du moins, à un stade primitif qui est celui de l'innocence. L'étude des motifs originels conduit à la genèse de l'œuvre du cinéaste, abondamment nourrie de références picturales.

Au commencement était l'innocence.

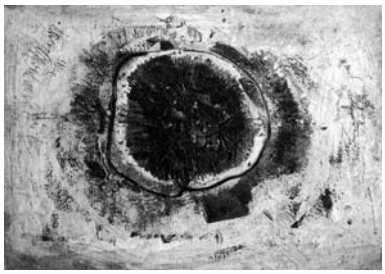
Voir un film de David Lynch, c'est accepter d'emblée un pacte : entrer dans la fiction, c'est, aussi, la laisser entrer en soi. A l'instar du héros lynchien, le spectateur entre dans le récit, comme on pénètre dans un corps, celui de la fiction.



Lynch figure littéralement ce mouvement : la fiction ne s'enclenche véritablement que lorsque le héros s'est décidé à aller voir *en dedans*. La caméra s'engouffre dans des conduits auditifs (l'oreille coupée que ramasse Jeffrey Beaumont dans *Blue Velvet*), s'aventure dans des cavités obscures (les couloirs de l'appartement des Madison dans *Lost Highway*), se perd dans les nuées gazeuses d'un univers en création (l'ouverture d'*Eraserhead*) ou bien encore explore le corps lui-même (l'autopsie de Teresa Banks dans *Twin Peaks*). Dans le même ordre d'idée, on peut encore évoquer la naissance contre-nature de Pete Dayton, double engendré par l'esprit malade de Fred Madison dans *Lost Highway*, littéralement expulsé de sa tête, accouché de son cerveau, figuré par un éclatement de chair, une béance utérine. Cet enfantement n'est pas sans rappeler celui d'Athéna dans la mythologie grecque, sortie déjà adulte, du cerveau de Zeus, sans intervention maternelle. Ainsi, David Lynch invente une cosmogonie toute personnelle, c'est-à-dire s'attache à un ensemble de récits mythiques qui expliquent l'origine de l'univers et son évolution. *Eraserhead* en est l'expression la plus aboutie, la plus saisissante aussi.

Film éminemment sensitif, le premier opus de Lynch dépeint les affres de la paternité non désirée. Le prélude préfigure un monde chaotique, voué à la destruction : la tête de Henry Spencer (Jack Nance) flotte en surimpression sur une planète nimbée de nuées. De sa bouche ouverte sort un fœtus, tandis qu'un homme s'échine sur des manettes, dans un décor industriel. S'ouvre alors un cratère dans lequel tombe le fœtus. Puis la caméra ressort par un trou aveuglant de lumière, bordé d'herbes, comme si le regard du spectateur lui-même faisait l'objet d'une *expulsion*.

Emblématique à plus d'un titre, cette ouverture revêt une dimension sexuelle, voire génitale, jamais démentie par la suite dans les films de Lynch. Le motif de la matrice est explicitement représenté, au travers du cratère et de la bouche entrouverte du héros. Cette béance renvoie bien évidemment au sexe féminin. Ainsi, lorsque Henry, abandonné par sa femme, fait l'amour avec sa troublante voisine, le couple adultérin s'enfonce dans un lit liquide, en forme d'utérus. A l'issue de leur étreinte, seuls demeurent encore à la surface de l'eau les cheveux bouclés de la femme, figurant un pubis. Ce photogramme est à mettre en relation avec le tableau d'Otto Wols, *La Grenade*. Le cratère, causé par une explosion, n'est pas sans rappeler les motifs génitaux que nous avons décrits. Le peintre allemand, qui versa dans l'investigation psychologique, a entamé la surface picturale de coups de pinceaux noirs, étouffant le jaune chaud et le bleu léger qui bordent le cratère. Cela traduit l'ambivalence psychique d'un *moi* partagé entre lumière et ténèbres, Eros et Thanatos, tout comme le personnage d'Henry Spencer, souffrant d'un complexe de castration évident. Le monstrueux bébé, interprété dans de nombreuses études comme le prolongement pénien du héros, entraîne dans sa mort le personnage principal. Armé d'une paire de ciseaux, Henry finit par percer le corps du nourrisson. En somme, il s'auto-castre. Dès lors, la grande machine universelle s'enraye et "l'homme aux manettes", le grand Créateur, ne peut empêcher l'explosion de la planète, qui vole en éclats dans les derniers plans, pendant visuel de la séquence liminaire. Après ce climax sonore et visuel, Henry, baigné d'une lumière éclatante,



se retrouve au paradis, en compagnie de la "dame au radiateur". "*In heaven, everything is fine*", lui chante à l'envi cette figure féminine asexuée et, en conséquence, idéale.

En effet, pour le héros lynchien, l'enfer est ici-bas, dans les régions obscures qu'il traverse, sorte de Tartare dans lequel il s'évanouit et disparaît, comme dans le sexe d'une femme. Ainsi, dans son interprétation personnelle de la Création, Lynch reprend à son compte la phrase de Pouchkine : "*Dieu est le sexe d'une femme*", à l'origine de toute chose. Mais ce sexe, nous l'avons vu, est délétère et castrateur.

En témoigne la séquence dans *Lost Highway*, où Fred Madison (Bill Pullman) s'aventure dans le couloir sans fond de sa villa. Dans un premier temps, il se tient à l'orée du plan, à l'extrême bord du cadre, considérant l'obscurité, troublée de part et d'autre par deux halos de lumière incarnate, suggérant deux cuisses ouvertes. S'impose immanquablement à l'esprit le tableau de Gustave Courbet, *L'Origine du Monde*, devant lequel le personnage semble se tenir, fasciné, irrésistiblement attiré par la pénombre pubienne. Fred Madison contemple cette entrecuisse ouverte devant lui, puis *pénètre* (dans) cet insondable pubis. Quand il en ressort, il est transfiguré, c'est-à-dire *autre*. Outre avoir engendré son double, il a fécondé la fiction : commence alors la seconde partie du film avec Pete Dayton, la figure juvénile du héros.

Dans l'intervalle, l'épouse (Patricia Arquette), s'inquiète de la disparition de son conjoint. Elle l'appelle en vain, le cherche dans la maison. Puis, à son tour, elle scrute le noir abyssal du couloir pour s'en écarter aussitôt. Elle constate l'adultère de Fred avec la maison. En effet, la demeure elle-même semble être une cavité utérine : la couleur rosée des murs rappelle des parois vaginales. Cette thèse est étayée par Frédéric Strauss [1] qui parle d'une "*sorte d'expérience intime avec les murs, les sols*". De même, il voit dans les cassettes vidéo envoyées au couple "*un viol de la maison* (…) *dont l'image vidéo rudimentaire accentue le caractère primitif*". Si le personnage de Fred est capable de s'auto-engendrer, il n'a plus besoin de son encombrante épouse qu'il soupçonne d'infidélité et à laquelle il ne donne pas de plaisir. Ivre de jalousie, humilié par son impuissance sexuelle, il l'assassine sauvagement, la découpe en morceaux. Le morcellement du corps de Renee fait écho au travail photographique de Lynch. En effet, ses sujets

[1] Frédéric Strauss, "Tempête sous un Crâne", *Les Cahiers du Cinéma*, n° 509.

féminins ne sont représentés que par fragments. La thématique de l'intrusion est également présente dans *Blue Velvet*, lorsque le personnage de Jeffrey (Kyle Mac Lachlan) s'introduit par effraction dans l'appartement de la chanteuse. Une fois à *l'intérieur*, dans l'intimité de cette femme mystérieuse qu'il désire, il n'a de cesse de trouver un *trou* pour assouvir ses besoins naturels : c'est la cuvette des toilettes, dans laquelle il urine. Cette scène prosaïque précède en toute logique l'étreinte de Jeffrey avec Dorothy, qui va à son tour le violer, en lui intimant l'ordre de se dénuder, quand elle le découvre chez elle, s'adonnant au voyeurisme.

Le désir régressif de retour à la matrice s'exprime encore avec le psychotique Franck Booth (Denis Hopper) dans *Blue Velvet*. La consommation de drogues vise à le faire revenir à un stade primitif, pré-natal. Un masque à oxygène sur le nez, relié par un tuyau/cordon ombilical, il ouvre, halluciné, les jambes de Dorothy Valens (Isabella Rosselini), apprécie son entrecuisse offert à son regard pervers mais néanmoins esthète, comme s'il contemplait le tableau de Courbet. Dans des geignements de nourrisson, il verbalise son désir incestueux : "*Bébé veut baiser maman*". Booth fétichise son sujet : la robe de chambre bleue en velours, dont il revêt la chanteuse, parachève son propre chef d'œuvre. Dans l'impétuosité de son désir morbide, il arrache un morceau du tissu. "*Déchirée*" dira Dorothy, étourdie après le départ de son amant malsain. On ne sait, à ce moment-là, si elle parle d'elle ou de la tenue bleu nuit, lacérée comme la surface d'un tableau, par un artiste mécontent de son œuvre.

Les personnages masculins chez Lynch témoignent d'une angoisse castratrice forte. Face à la jouissance féminine qui leur échappe, ils sont désarmés. Certes, la femme chez David Lynch inquiète : à la fois sainte (la figure de l'innocente ou de la victime) et/ou putain (la garce nymphomane et vénale). Le personnage d'Alice/Renee dans *Lost Highway* illustre les deux pôles de cette indécision ontologique, propre au statut de l'héroïne dans le cinéma de Lynch. Il est par conséquent impossible pour Fred/Pete de posséder cette énigme ("*You will never have me*" lui sussure à l'oreille la spectrale Alice, avant de disparaître dans un tourbillon de sable blanc). L'écrivain Gibran Khalil [2] illustre à merveille cet échec : "*Tout homme aime deux femmes : l'une est création de son imagination, l'autre n'est pas encore née*".

2 *Le Sable et l'Ecume*, Albin Michel

Jeffrey Beaumont fait l'expérience initiatique du mal dans les bras de Dorothy, explore des contrées insoupçonnées de sa propre sexualité : sado-masochisme, voyeurisme, fétichisme, homosexualité vont signifier son passage à l'âge adulte dans la transgression, ainsi que la perte de l'innocence. Les sur-sexuels Sailor et Lula (*Wild at Heart*) feront la même expérience. A la différence que la mère castratrice, qui fomente le meurtre de Sailor, sera reléguée *in fine* du cadre et de la fiction. Le couple recomposé formera une famille, terreau pourtant habituel de la monstruosité dans l'œuvre lynchienne (*Twin Peaks*, *Elephant Man*).

En somme, le signifiant et récurrent mouvement qui va du *dehors* vers le *dedans*, figuré par des travelling élégants, exprime l'entrée des personnages dans le corps de la fiction et la volonté régressive de retourner à la matrice originelle. Le héros lynchien réécrit d'une certaine façon une cosmogonie intrinsèque, doublée d'une cosmologie. Cette dernière est figurée par les innombrables zones d'ombre dans lesquelles les personnages disparaissent, vision infernale de leur intériorité morcelée et corrompue. La genèse de l'œuvre de David Lynch trouve sa propre matrice esthétique et philosophique dans *L'Enfer* de Jérôme Bosch, dont le cinéaste est un grand admirateur.

Le Jardin des Délices ?

Le triptyque *Jardin des Délices* peint au Moyen-Age (vers 1503-1504) par Jérôme Bosch, n'en finit pas d'impressionner par sa modernité. Il met en scène le troisième jour de la Création. Trois panneaux composent l'œuvre : l'aile centrale représente le *Jardin des Plaisirs ;* le panneau gauche est consacré au *Paradis* et le droit, à *L'Enfer*. Une brève étude de chacune de ces ailes et de quelques motifs, informent sur l'origine, inconsciente ou non, des films de David Lynch.

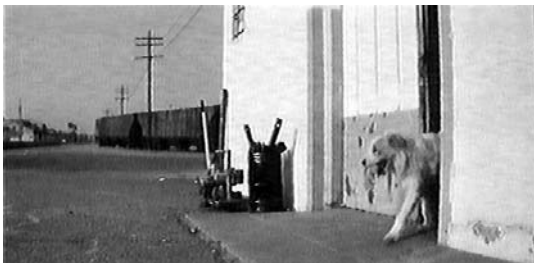
Bordé de part et d'autre par les panneaux dédiés au *Paradis* et à *L'Enfer*, *Le Jardin des Délices* occupe une position privilégiée. Ce paysage fantastique représente, dans une faune et une flore singulières, des hommes et des femmes nus, entourés d'animaux hybrides, s'adonnant aux plaisirs charnels. Les scènes sensuelles, renforcées par des couleurs douces, sont chargées de symbolisme et traduisent la volupté universelle.

Dans le *Paradis*, le Créateur désigne Eve à Adam. Bosch ne retient que le premier regard de l'homme porté sur la femme, évacuant le péché originel et l'expulsion du paradis terrestre. Cependant, certains détails menacent déjà cette sérénité, notamment les symboles sexuels omniprésents, comme le serpent, incarnation du Mal enserrant de ses anneaux l'arbre de la connaissance. De même, nous voyons des animaux s'entre-dévorer dans la partie inférieure du panneau. La volonté didactique et moralisatrice de Bosch s'impose : à gauche, la création d'Eve annonce les malheurs de l'humanité ; au centre, les excès charnels sont sanctionnés immédiatement sur la gauche par l'Enfer. Lynch manifeste incontestablement la même vision puritaine et pessimiste de la sexualité. Le sexe corrupteur pervertit définitivement la part d'humanité en chaque homme, le conduisant à des débordements incontrôlables. C'est *l'hubris* décrite par les Grecs, c'est-à-dire l'excès qui conduit aux dérèglements et au passage à l'acte destructeur. Fred Madison dans *Lost Highway* personnifie cet état. De la même manière, les personnages du tableau ont l'air en transe, donnant à voir leurs fantasmagories. De film en film, il est à noter que le point de vue de Lynch s'est radicalisé : l'innocence est perdue à tout jamais.

L'Enfer dépeint le châtiment des péchés de chair. Satan, monstre à tête d'oiseau, trône, les pieds fichés dans des cruches. Il engloutit les damnés et les *expulse*, tels des excréments, dans une sphère de verre, en dessous de laquelle s'ouvre une cuve cylindrique. Un sujet, saisi de dos, défèque dans cette canalisation. Ceci n'est pas sans évoquer les enfantements contre-nature que nous avons relevés chez Lynch. Ses personnages naissent consubstantiellement à la matière organique, quand ils ne s'y abandonnent pas.

Autour du personnage pivot du Diable, les allégories fleurissent : l'Envie est symbolisée par un homme attaqué par des chiens. Là aussi, un rappel à l'œuvre lynchienne apparaît. Il n'est pas un seul film du cinéaste dans lequel n'apparaisse un chien. L'espèce canine est même parfois créditée au générique de fin ! Sur ce simple motif canin, une étude complète pourrait être menée. Créature infernale faisant office de guide, le chien symbolise la coexistence d'un univers "d'en haut" et d'un monde souterrain dans lequel s'épanouissent les fantasmes et les déviances. L'interprétation de l'allégorie ci-dessus décrite, trouve son pendant dans *Sailor et Lula*. Sailor, corrompu par l'ignoble

Bobby Peru, entreprend le braquage sanglant d'une banque. Nul n'en réchappe et la main sectionnée d'un guichetier finit dans la gueule d'un chien errant. Cette scène, a l'humour décalé (les employés recherchent désespérément le membre, emporté une rue plus loin par le chien) met en lumière la cupidité de Sailor qui ne manque pas d'être puni pour son geste criminel (il retourne en prison). De même, l'allégorie de l'Avidité serait représentée dans le tableau, à côté de la disproportionnée lanterne, dans la partie médiane de l'œuvre.



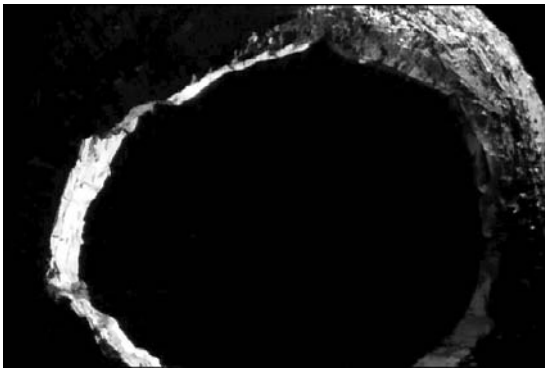
Dans la partie supérieure du panneau dévolu à *l'Enfer*, une immense paire d'oreilles, avec un couteau au centre, est transpercée d'une flèche. La composition ressemble à quelque machine guerrière dévastant tout sur son passage. Une double interprétation en est donnée : les oreilles symbolisent le malheur ou la surdité à la parole divine. Une correspondance s'établit tout naturellement avec l'oreille tranchée de *Blue Velvet*. L'organe, qui fonctionne comme un agent dramatique, semble avoir été coupé avec le couteau du tableau. Sa découverte précipite effectivement Jeffrey Beaumont dans le malheur, en lui révélant sa nature perverse. Motif pictural à part entière dans le film (une nature morte), l'oreille renvoie également à l'artiste peintre ; ainsi, le triste propriétaire de l'appendice se voit surnommé ironiquement "Van Gogh" par ses tortionnaires. Quant à la surdité, on pense bien sûr au rôle joué par David Lynch lui-même dans *Twin Peaks*. Il incarne un agent du FBI, malentendant, s'époumonant inutilement pour se faire entendre de ses hommes. S'il ne peut discerner la parole divine, c'est-à-dire, toucher à l'absolue Vérité, il est en mesure d'interpréter les signes. D'où le mime de la "femme en rouge" sur l'aérodrome, lieu idéal de la relation entre ciel et terre.

Au centre du tableau se tient un énigmatique "homme-arbre", dont le torse est en forme d'œuf, planté sur une souche pourrie et dont le visage est en décomposition. Une réification de l'homme mystère dans *Lost Highway* ?

Enfin, dans l'extrême partie supérieure du panneau, on discerne l'anéantissement d'une ville qui se consume de mille feux, rappel visuel de la maison incendiée de *Lost Highway* et du feu qui dévore de l'intérieur les personnages lynchiens. En effet, cette infernale aile droite exhale une angoisse persécutive violente et un morcellement castrateur aigu.

En somme, Bosch et Lynch rêvent d'un monde d'avant le péché originel, où l'homme et la femme pouvaient fusionner dans un amour, à la fois spirituel et sensuel. Mais le pessimisme l'emporte de plus en plus dans l'œuvre de David Lynch. L'innocence n'a peut être jamais existé et les ombres envahissent davantage encore l'espace filmique.

■



Twin Peaks : la série, son générique

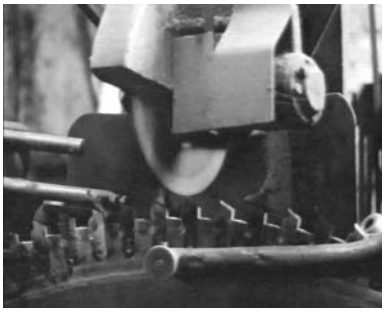
Les choses derrière les choses

Damien DETCHEBERRY

L'année 2001 a manqué le grand retour de David Lynch à la télévision. Mais l'expérience avortée - pour le petit écran - que représente *Mulholland Drive*, destiné au départ à être le pilote d'une nouvelle série pour *ABC* finalement transformé en film de cinéma, sollicite immanquablement la comparaison avec la précédente expérimentation télévisuelle du cinéaste devenue, elle, série culte. Car si le phénomène *Twin Peaks* s'est lui aussi achevé dans les salles obscures, c'est d'abord dans le format rigide et stéréotypé de la série télévisée que Lynch a trouvé le cadre idéal pour faire voler en éclat les us et coutumes du genre.

"Qu'est-ce qu'il y a de plus simple qu'un arbre ?
Pourtant, quand je peins un arbre,
je mets tout le monde mal à l'aise.
C'est parce qu'il y a quelque chose,
quelqu'un caché derrière cet arbre !
Je peins malgré moi les choses derrière les choses…
Un nageur, pour moi, c'est déjà un noyé."
(Jacques Prévert, *Quai des Brumes*, 1938)

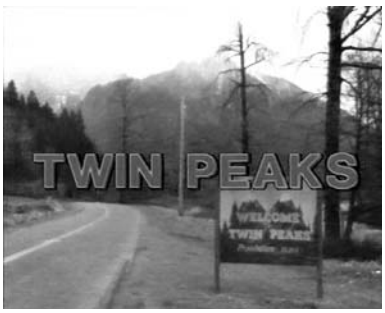
David Lynch a souligné encore récemment que les premières minutes d'un pilote de série télévisée se doivent de remplir leur rôle attractif, *"[elles] nous plongent dans un univers différent, avec juste assez de repères pour désirer savoir ce qui va se passer ensuite."* (David Lynch, entretien dans *Positif* n°490, Décembre 2001). La troublante entrée en matière que constitue la scène d'exposition de l'épisode pilote de *Twin Peaks* pose ainsi, à travers un certain nombre d'images chères au cinéaste, les idées qui vont servir d'édifice à sa réflexion.



Avant même le premier acte, le générique de l'épisode pilote – qui deviendra récurrent – concentre les thèmes qui vont se retrouver au cœur de la toute première scène, et bien au delà, qui vont devenir un des leitmotivs de la série. Le plan d'un oiseau ouvre le générique puis laisse place rapidement au plan d'une usine implantée à la lisière d'une forêt, dont les cheminées crachent d'épaisses fumées. Un étrange ballet de scies circulaires se déploie alors au son de la partition composée par Angelo Badalamenti. Un plan insolite montre un immense tronçon de bois au milieu d'une clairière, puis, enfin, apparaît le titre : un panneau d'entrée en ville est visible au premier plan, au bord d'une route ; derrière, une chaîne de montagne se perd dans la brume. La caméra descend le long d'une cascade et suit lentement un cours d'eau.

Ici s'achèvera le générique pour le reste des épisodes du feuilleton. Dans l'épisode pilote cependant, ce générique trouve une continuité thématique et narrative dans la scène d'exposi-

tion qui s'achève sur la découverte du corps de Laura Palmer. La caméra quitte le cours d'eau pour pénétrer dans une maison située en bordure de la rivière. Dans une des chambres, un personnage androgyne, d'origine asiatique, se maquille devant un miroir. Dans la cuisine typiquement américaine, un homme embrasse sa femme et lui annonce qu'il va pêcher. Si l'on excepte la présence incongrue du personnage dans la chambre, nous avons affaire ici à une situation d'une banalité confondante, jusqu'à ce que, une fois dehors, l'homme découvre le cadavre recouvert de plastique que la rivière à rejeté près d'un énorme tronçon de bois identique à celui du générique.



Le ballet d'appareils mécaniques, le tronc d'arbre, membre mutilé de la forêt qui abrite une imposante usine polluante, toutes ces images nous ramènent à des concepts familiers : l'austérité de cette Amérique profonde, ancrée dans ses terres et en lutte contre les éléments, répond en fait à une certaine tradition de la représentation que la télévision a véhiculée depuis plusieurs décennies, avec ses stéréotypes établis (la cellule familiale, la ville lourde de symboles), et à travers cela, à toute l'idéologie d'une société qui se nourrit légitimement de la nature sauvage et trouve son unité dans la symbiose avec son espace terrien (on pense notamment à la série "Dallas" et à tout l'idéal qu'elle a drainé à propos de la conquête de l'Ouest américain, au contrôle des terres comme argument incontestable de la réussite : une certaine idée du rêve américain que le cinéma classique a abandonné mais que la télévision a réinterprété et perpétué).

Mais certains détails de cette scène d'exposition, dont l'apparition du cadavre est le plus flagrant, viennent en contrepartie bouleverser cette logique en contaminant l'univers télévisuel qui nous était supposé familier. La nature semble ainsi absorber l'identité de la ville (les "pics jumeaux", peints *et* réels, surplombent, dans le même plan du générique et suivant un amusant effet de miroir, *et* l'inscription de la ville sur le panneau *et* la ville

elle-même) ; *Twin Peaks* est une ville floue, dominée par les éléments incontrôlables de la nature, régie par un chaos nonchalant où l'absurde se dessine par petites touches jusqu'à ce que se dévoile la vérité innommable. L'ambivalence des lieux – la maison et l'usine qui, à l'image de la ville, semblent perdues au milieu de nulle part -, et des visages - la contradiction du personnage mi-homme mi-femme devant le miroir –, sont autant d'éléments qui viennent anticiper l'intrusion du surnaturel dans un cadre ordinaire (l'Amérique profonde et ses citoyens modèles, projections fictionnelles des téléspectateurs moyens) jusqu'à l'apparition d'un corps devenu étranger - celui de Laura Palmer - dans une ville paisible. Paisible ? Ce n'est pas certain.

Si la présence du cadavre renvoie immanquablement à l'oreille coupée qui ouvre *Blue Velvet*, on ne peut s'empêcher de faire également le parallèle avec l'effrayante séquence de la découverte d'un corps putréfié dans *Mulholland Drive*. Dans ce dernier comme dans *Twin Peaks*, une situation de départ ordinaire (une maison de campagne, un lotissement de banlieue) est perturbée par l'irruption d'éléments singuliers, qui sont comme les déchets d'une apparente stabilité du réel. Dans *Mulholland Drive*, le plan de la fenêtre couverte de lierre, l'évocation d'une odeur malsaine par le geste et le visage de Betty instaurent en filigrane un état de malaise qui trouve son aboutissement avec la découverte macabre dans la chambre. Dans *Twin Peaks*, le plan de l'usine polluante, manifestation agressive de la ville au sein même de la nature, qui s'oppose aux plans de l'oiseau et de la cascade, ou la présence du panneau et de la route entourés par la forêt, expriment déjà une idée d'altération. Le corps de Laura Palmer, enveloppé de plastique comme un détritus rejeté par la rivière, apparaît comme une réponse à l'intention de la civilisation ; un fragment d'immondice, d'horreur et de fantastique ressurgissant dans la plate réalité. Le tronc d'arbre sous lequel le pêcheur trouve le cadavre apparaît lui, comme un énorme étron, élément dérangeant qui souille le rivage et abrite la terreur, la décomposition, le meurtre.

Ces images dérangeantes, dont l'irruption fait violence à l'apparente normalité de l'ensemble, apparaissent alors comme les

symptômes visibles d'une société malade, dont David Lynch utilise les facultés répulsives pour interroger le spectateur à travers son immersion dans un univers télévisuel censé lui être familier, et par delà ce mode de représentation, son identification à une hygiène de vie imposée et supposée idéale. Par qui ? Par quoi ? En parasitant ainsi cette appréhension du réel, Lynch dévoile le mal-être d'une société en décomposition que la télévision s'obstine à maintenir sous la surface d'une projection exempte de toute aspérité. Mais ce que l'on cache finit forcément par ressurgir sous sa forme la plus abjecte - et quoi de plus repoussant qu'un cadavre refoulé vers la surface - révélant ainsi derrière l'illusion la plus parfaite l'horrible nudité du réel.

Car *Twin Peaks* est avant tout l'histoire d'un inceste et d'un meurtre. Et l'avortement du projet *Mulholland Drive* sous sa forme télévisuelle – la chaîne *ABC* a, nous dit-on, simplement détesté puis enterré le pilote - ne rend que plus frappant encore le défi représenté à l'époque par *Twin Peaks*, qui a traversé les années quatre-vingt dix à l'abri des codes narratifs conventionnels et persiste encore aujourd'hui, fort de ses obsessions et de sa ténacité visuelle, en tant que cœur révélateur d'une télévision malade.

■

Twin Peaks, un prototype en série

Stefan PELTIER

Au milieu du concert d'éloges qui accueillirent l'arrivée de *Twin Peaks* dans la presse américaine, en 1990, une Cassandre soulignait déjà ce qui ferait de cette aventure un relatif feu de paille : le *Wall Street Journal* [1]. Peu enclin à s'émerveiller de l'inventivité de la série, le quotidien des affaires s'étonnait de la programmation d'une œuvre qui brisait la plupart des règles de la télévision. Malgré le succès immédiat des premiers épisodes, l'article doutait qu'il puisse durer longtemps. Et plus encore que David Lynch, c'était alors Robert Iger, directeur de la programmation du réseau ABC, qu'on y qualifiait de "bizarre". Il peut paraître curieux d'aborder la première (et malgré tout la plus durable) incursion de David Lynch à la télévision par ses aspects économiques, mais les ignorer reviendrait à se priver d'éléments clés pour bien comprendre l'aventure de *Twin Peaks*, mariage étrangement viable du cinéma et de la télévision, de la créativité pure et des impératifs commerciaux.

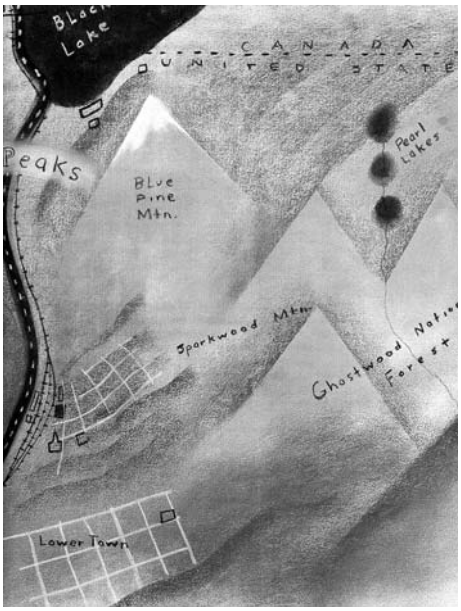
[1] "Risk Taker : Which TV Executive Would Be So Bizarre as to Air Twin Peaks ?", Dennis Kneale, *Wall Street Journal,* 26 avril 1990.

Un écran peu cathodique.

A la fin des années 80, les trois réseaux historiques des États-Unis entament un déclin qui se poursuit de nos jours, face à la concurrence multiple du câble, de la vidéo et de leur premier concurrent hertzien, la Fox. Les parts de marché baissent et toutes les stratégies sont bonnes pour redresser la barre. C'est dans ce contexte que Robert Iger fait le pari de la qualité en commandant des pilotes novateurs dont *Twin Peaks* sera le meilleur exemple. Le risque est plus mesuré qu'il n'y paraît car, si David Lynch a une image sulfureuse, son collaborateur, Mark Frost, a une excellente réputation dans le métier et une solide expérience de l'écriture télévisuelle, notamment grâce à son travail pour *Hill Street Blues.*

Les deux hommes se sont rencontrés par leur agent commun, Tony Krantz, qui insistait pour que Lynch fasse de la télévision. Ce dernier n'apprécie pas trop le petit écran. Il trouve notamment que la qualité du son y est déplorable, que l'image qu'elle propose manque de puissance, et que le téléspectateur peut s'en extraire à tout moment au profit d'autres activités. Ce qui l'intéresse vraiment (et qui sera à l'origine de sa tentative de retour avec *Mulholland Drive*), c'est la possibilité de raconter une histoi-

re sans jamais avoir à la mener vers un dénouement. De son côté, Mark Frost en a assez des conventions strictes de l'écriture de séries. Il voit en cette collaboration une occasion de sortir du rang.



Et c'est une réussite. Du point de vue des conventions télévisuelles, le pilote de *Twin Peaks* est un véritable ovni. Dès le générique, une musique étrangement calme sur une alternance d'images de nature et d'industrie, on entre dans un univers de paradoxes et de dualités. Les premières images (Josie Packard s'admirant dans le miroir) n'établissent ni l'action, ni le temps, ni le lieu, ni même un personnage principal. Déjà, et ce sera une des caractéristiques de la série, la narration prend son temps. Puis, quand Pete Martell découvre le corps sans vie de Laura Palmer enveloppé dans du plastique sur la rive du lac, l'intense charge dramatique de la scène est aussitôt désamorcée par le personnage comique de la secrétaire du shérif. Le mélange des genres est une autre particularité de *Twin Peaks* qui, elle, est très bien introduite dans cette scène d'ouverture. L'identification du corps suit la même logique avec les pleurs burlesques de l'officier de police. La découverte de la disparition de Laura par sa mère, en revanche, ne bénéficie d'aucune soupape et replonge très efficacement le téléspectateur dans l'intensité de la tragédie. Mais c'est alors une autre convention qui est renversée : la symbolique de la lumière. Lorsque Sarah Palmer appelle sa fille dans la maison vide et monte à l'étage pour la chercher, la caméra ne bouge pas. L'image est d'abord celle d'un couloir sombre qui s'éclaire d'une lumière crue à mesure qu'elle ouvre les portes et se rend compte de l'anomalie de la situation. Cette lumière, c'est l'horreur qui se révèle. Systématiquement, à partir de cette scène, elle dénote la présence du mal. Dans *Twin Peaks*, un soleil qui se lève ne fait que révéler les atrocités de la nuit. C'est ensuite au téléphone que Sarah a confirmation de la mort de sa fille, dans une autre scène mémorable où le silence est porteur du message. L'acte se termine par la lente descente de la caméra le long du fil torsadé vers le combiné tombé au sol, sous les cris de douleur de la mère. En à peine douze minutes, le dimanche 8 avril 1990, l'Amérique est entrée de plain pied dans l'univers de David Lynch…

Et c'est la première interruption publicitaire. Sans transition ni jingle, les pleurs de Sarah Palmer font place à une marque de voiture ou de restauration rapide. La télévision est une machine à vendre. Depuis les origines, aux États-Unis, la question a été de savoir quel programme insérer entre les pubs et non l'inverse. La structure de toutes les émissions américaines (y compris l'information) prend en compte cette dure réalité économique. Le but du jeu est toujours de titiller le téléspectateur pour que son attention soit maximale au moment des annonces. Les techniques sont simples et bien rodées : il faut inquiéter pour retenir l'attention et rassurer pour vendre. Or, si le premier acte du pilote de *Twin Peaks* inquiète et captive, il n'est pas certain qu'il laisse l'audience en état de recevoir le message des grands lessiviers. On peut partager sans peine l'enthousiasme du public devant ce formidable spectacle, mais on peut également comprendre l'inquiétude des économistes.

Les plus sceptiques se demandent ce que deviendra la série quand elle n'aura plus de règles à enfreindre, les plus enthousiastes se réjouissent de pouvoir encore être surpris par un medium familier dont ils croyaient connaître toutes les ficelles. Car, plus que n'importe quel programme, *Twin Peaks* joue avec l'expérience des téléspectateurs. Tous les clichés les plus éculés du petit (et du grand) écran y trouvent leur place, mais tous s'y trouvent détournés d'une manière ou d'une autre. La ville elle même, sœur jumelle de la Lumbertown de *Blue Velvet*, est l'image type de l'idéal américain des années 50, avec son *diner*, sa station service, ses églises, ses bons citoyens qui ralentissent encore au feu orange, son homme d'affaire véreux, ses trafiquants de drogue, ses lycéennes nymphomanes et son tueur en série. Le rêve et le cauchemar américain y sont imbriqués et indissociables. Les stéréotypes de genre y sont également malmenés. Lorsque l'agent spécial Dale Cooper arrive et annonce au shérif que le FBI prend en charge la totalité de l'enquête, la réticence classique de l'officier local est aussitôt court-circuitée et la complicité, qui traditionnellement demande de surmonter ensemble une épreuve quelconque, s'instaure entre les deux protagonistes dans un couloir d'hôpital. Quand ils ne sont pas détournés, les poncifs sont poussés à l'extrême. Rien que dans le pilote, on ne découvre pas moins de six triangles amoureux. Si le personnage de Ben Horne descend en droite ligne d'un J.R. Ewing, ses agissements en affaires comme en amour relèguent ce dernier au rang d'amateur. En quinze épisodes, six fausses pistes détournent

l'enquête du véritable assassin de Laura Palmer, mais il y a fort à parier que si Lynch et Frost avaient pu continuer de développer la série selon leurs intentions originelles, tous les personnages auraient pu être suspects. En effet, la véritable réponse à la question "Qui a tué Laura Palmer ?" est donnée dès le troisième épisode par son petit ami officiel, Bobby Briggs lors de son enterrement : "Vous tous. Nous tous."

L'antagoniste le plus accompli de l'histoire de la télévision.

Le propos de la série n'est pas tant de résoudre le meurtre de la lycéenne que d'explorer la noirceur secrète de cette ville emblématique. Le trait de génie de *Twin Peaks* est d'avoir fait de l'assassin une figure clairement identifiée dès le deuxième épisode, mais qui s'avère être désincarnée et pouvoir posséder n'importe qui. En terme de moteur dramatique, on ne peut pas trouver mieux : l'assassin est parmi nous, il peut changer d'identité à volonté, ne s'embarrasse pas de mobile et peut frapper à tout moment. Bob est sans doute l'antagoniste le plus accompli de l'histoire de la télévision. Symboliquement, il représente les pulsions négatives de l'inconscient collectif – terrain de jeu privilégié de la télévision – mais plus spécifiquement, il est l'émanation à l'écran du processus de créativité du tandem Lynch-Frost.

Frank Silva, qui interprète Bob, raconte que lors du tournage du pilote, sur lequel il était costumier et accessoiriste, il est accidentellement apparu dans le champ à travers un miroir pendant la prise d'un plan. Lynch s'en serait rendu compte et aurait simplement dit "Wow !". Une chose est sûre, c'est que Bob est né sur le plateau ce jour-là, quand Lynch à demandé à Silva de s'accroupir derrière le lit de Laura Palmer et d'avoir l'air effrayé. [2]

Le tournage s'achève avant la date prévue et il reste de l'argent dans les caisses. Sur place, Lynch décide donc d'élaborer un dénouement, dans l'éventualité d'un refus de la chaîne, pour garantir au moins une sortie en vidéo en Europe (!). A sa place originelle, il convient d'avouer que cette scène rend le film totalement incompréhensible. Un manchot nommé Mike révèle par une sorte de poème que l'assassin se nomme Bob et le tue peu de temps après dans les sous-sols de l'hôpital. Vingt-cinq ans plus tard, Cooper se retrouve dans une pièce aux rideaux rouges en

1

2

3

4

5

8

6

9

7

10

11

[2] *Wrapped In Plastic*, n° 7 et 8, octobre et décembre 1993.

12

13

14

compagnie d'un nain et d'un sosie de Laura Palmer qui tiennent des propos apparemment incohérents ("Votre chewing-gum préféré va redevenir à la mode" ; "Là d'où nous venons, les oiseaux chantent une belle chanson et il y a toujours de la musique dans l'air" ; "J'ai l'impression de la connaître [Laura Palmer] mais parfois mes bras sont tirés en arrière."), puis le nain se met à danser et Laura vient murmurer quelque chose à l'oreille de l'agent. Fin. Le plus spectaculaire dans cette scène inoubliable, c'est la manière dont elle a été filmée. Les acteurs évoluaient et parlaient à l'envers au moment du tournage, puis la scène elle même a été passée à l'envers, redonnant à l'action son sens normal mais accentuant son aspect irréel. Une fois le pilote acheté par ABC dans son format originel, Lynch, très satisfait de l'esthétique de ce passage, décide de l'intégrer sous forme de rêve à la narration de la série. Cooper se réveille, persuadé qu'il s'agit d'un code et que le percer résoudra le mystère.

15

16

17

18

19

20

La fin du troisième épisode marque donc un nouveau tournant pour la série : elle ne se contente plus de brouiller les pistes, elle devient tout bonnement surréaliste. Une partie de l'audience abandonne, les spectateurs qui restent sont complètement sous le charme. En haut lieu, on commence à s'inquiéter.

Une vision contagieuse.

Pour le reste de la saison, Lynch ne s'implique plus directement dans l'écriture ou la réalisation de *Twin Peaks*. Comme toute série, il s'agit d'une œuvre collective et c'est Mark Frost, mais aussi Harley Peyton et Robert Engels qui sont chargés de développer l'intrigue (et décoder le rêve). La vision de Lynch est contagieuse et ces trois scénaristes chevronnés s'amusent à cultiver l'insolite, tout en restant fidèles au parti pris de départ : accumuler les clichés. L'audimat continue de chuter et l'avenir de la série est menacé. Cependant, quand arrive le dernier épisode de la saison, sans aucune garantie de renouvellement du contrat, le suspense et le mystère restent entiers. Pendant l'interruption de la diffusion, Robert Iger décide de commander une seconde saison, mais annonce que dès le premier épisode, l'identité du meurtrier sera révélée. Entre temps, David Lynch appelle Mark Frost pour lui faire part d'une nouvelle vision : "Il y a un géant dans la chambre de Cooper."

Contrairement aux attentes du public, le premier épisode de la seconde saison ne propose aucune solution. En revanche, il étire l'action jusqu'à l'absurde, multiplie les répliques sibyllines et introduit de nouveaux éléments surréalistes (le géant, le vieux serveur, les hiboux…). On accuse alors Lynch et Frost de cultiver la bizarrerie pour la bizarrerie et de n'avoir aucune intention de résoudre le mystère de Laura Palmer. Certes, on sait maintenant que l'assassin est Bob… mais qui est Bob ? Et est-il vraiment nécessaire de continuer à regarder la série pour le savoir ?

Une des différences majeures entre un film de cinéma et une série télévisée est que, par définition, cette dernière rencontre son public avant d'être un produit fini. Et contrairement aux idées reçues, l'attitude de ce public est loin d'être passive. Des "échantillons représentatifs" sont consultés en permanence, de la post-production (le *Wall Street Journal* note que 25% du public a lâché *Twin Peaks* pendant les projections test) aux rediffusions. Il convient alors de distinguer les téléspectateurs, individus dont le pouvoir sur l'histoire est nul, de l'audience, masse statistique qui intéresse les annonceurs et conditionne directement le contenu des programmes. D'une certaine manière, c'est la *vox populi* qui a le contrôle créatif. Ce qu'on voit à l'écran est le résultat d'un jeu complexe d'influences et de réactions qui, dans le cas de *Twin Peaks* et grâce au talent de David Lynch, produit une œuvre hors du commun.

Les dirigeants de ABC font pression sur l'équipe : le public veut un tueur. De mauvaise grâce, Lynch, Frost et leurs collaborateurs vont lui en fournir un. Il n'a qu'à bien se tenir. A grand renfort de promotion, le réseau annonce que le 10 novembre 1990, on va enfin savoir qui a tué Laura Palmer. Évidemment, David Lynch est aux commandes de cet épisode.

"Ca se reproduit"

Curieusement, les trois premiers actes sont de facture très classique. On s'acharne contre Ben Horne, que tout désigne comme le meurtrier et qui ne peut donc être qu'une fausse piste. Il n'y a aucun coup d'éclat ni bizarrerie autre que celles qui font l'ordinaire de la série (une convention de marins qui jouent à la

balle dans un hôtel de montagne passe presque inaperçue à ce stade de l'histoire !). Cette relative normalité est destinée à faire trépigner le public qui sait que la solution est ailleurs. La révélation n'arrive que progressivement avec deux occurrences dans le troisième acte d'une image de la mère de Laura en train de ramper dans sa maison et d'un disque en bout de course sur un vieux tourne-disque, dont le craquement est un autre jeu sur le temps qui annonce l'imminence de la violence (comme une sorte de compte à rebours) mais qui évoque également la fin d'un cycle ou le retour périodique d'un événement, ce qui résume à la fois la scène et la série elle-même.

C'est sur ce même motif que s'ouvre le quatrième acte. Les soupçons se confirment : Bob ne serait autre que Leland Palmer, le père de Laura. Mais la terrible attente continue. Entraînés sur une nouvelle fausse piste par une prophétie de la fameuse Femme à la bûche, l'agent Cooper et le shérif se retrouvent au Relais routier. L'action, déjà considérablement ralentie, se trouve complètement suspendue au profit d'une musique un peu trop guillerette. Par un bruit de tonnerre (vieille recette s'il en est), on entre alors effectivement dans l'attente de ce qu'on sait déjà être la scène clé de l'épisode. Cette dernière est enchâssée dans la scène du Relais routier, qui agit à la fois comme amplificateur et caisse de résonance des émotions du téléspectateur. Dans un fondu enchaîné sur une chanson beaucoup plus mélancolique qui occupe toute la bande son, alors qu'on voit que l'établissement connaît une activité intense, la cinématographie connaît un premier décollement par rapport à la narration. Un second décollement se produit alors avec l'apparition du géant – introduit dans l'épisode d'ouverture de la saison – à la place de la chanteuse. Ce personnage d'une autre réalité annonce alors à Cooper que "Ca se reproduit". *Ca.* L'événement innommable mais attendu, que tout le monde aura décodé comme étant un nouveau meurtre sans qu'il soit besoin de le préciser.

La scène de meurtre proprement dite débute par un retour fondu sur le disque en bout de course. Rien n'a bougé, chez les Palmer : Sarah est toujours inconsciente et Leland en train de se regarder dans la glace. Il ne surprend plus personne, à ce point de l'histoire, de voir Bob s'y refléter à sa place. On sait qu'il a tué et qu'il tuera encore, mais on ne sait pas qui. Le corps inanimé de sa femme peut même laisser imaginer que le forfait a déjà été commis. Du moins jusqu'à ce qu'il enfile des gants et attende

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

patiemment sa prochaine victime, Maddy, la cousine de Laura Palmer. Sheryl Lee interprète à la fois Maddy et Laura (les cousines/sosies ne sont pas rares en télévision américaine depuis le *Patty Duke Show* et *Ma sorcière bien aimée*), ce qui fait d'elle, en quelque sorte, une "*serial victim*". Elle arrive dans un spot de lumière blanche très intense qui, encore une fois, marque la présence du Mal, mais qui opère surtout un nouveau décollement de la cinématographie par rapport à la narration et brouille de plus en plus systématiquement les référents familiers. On peut croire, un instant, que Lynch va nous épargner le spectacle du meurtre quand Maddy ressort en criant de la pièce, poursuivie par Leland, et que la caméra reste fixe sur l'encadrement de la porte. Peut-être qu'à l'instar des tragédies classiques, l'horreur sera commise hors-champ. Mais il s'agit là d'un effet d'apaisement momentané destiné à augmenter l'émotion de la scène qui va suivre, autre technique utilisée systématiquement dans cette scène.

13

14

15

16

17

Quand Bob réapparaît, entraînant Maddy avec lui dans le salon, le montage alterne deux versions de cette scène dans deux mondes distincts, celui qui prédomine dans toute la série et que l'on peut appeler "monde premier", et le "monde second", peuplé de créatures surréalistes, en prise direct sur l'imaginaire (l'inconscient ?) de David Lynch et où, pour paraphraser une réplique célèbre de la série, les choses n'y sont pas ce que l'on pense. Ainsi, lorsque Bob, personnage emblématique de cet autre monde, apparaît à l'écran, en plus d'une image surexposée qui inverse les connotations habituelles attribuées à la lumière (sauf peut-être lorsqu'il s'agit de savoir), la bande son est déformée à l'extrême de manière à mêler en une symphonie de râles graves, les cris de terreur de la victime avec le rire et les soupirs de plaisir de l'agresseur. Le seul son qui reste intact, dans cette scène, c'est le craquement du disque évoqué plus haut. Après une course poursuite à travers la pièce, durant laquelle les deux mondes se succèdent à l'écran, on bascule plus longuement dans le monde second quand le tueur a rattrapé sa victime. Curieusement, il s'agit là d'une nouvelle scène d'apaisement pendant laquelle le spectateur s'habitue peu à peu aux nouvelles références proposées et pourrait sans doute finir par s'y complaire. Après tout, quand on remplace la violence crue d'une scène de meurtre par une allégorie où se fondent les différences entre homme et femme, humain et animal, peur et plaisir, amour et mort, on peut trouver cela réconfortant. Seulement cet apaise-

18

19

20

21

22

23

24

ment est illusoire car pour le meurtre proprement dit – en fait à chaque fois que l'agresseur est montré en train de donner un coup à la victime – la scène repasse dans le monde premier, avec la sécheresse de ses sons et la crudité de ses images. Il n'y a plus symphonie de râles mais perception distincte de l'essoufflement de l'agresseur et des hoquets de la victime. On entend le bruit des coups, aussi, et les sanglots coupables du tueur en série.

25

26

27

28

29

30

31

Chaque retour au monde premier, alors qu'il devrait s'accompagner d'un soulagement dû à la normalité des références, apporte au contraire une nouvelle touche à l'horreur de la situation. L'assassin est peut-être un démon désincarné mais c'est dans un monde proche du nôtre que sont montrés les coups donnés à la victime, les allusions incestueuses, la mise à mort et le marquage du meurtre par une signature rituelle.

La scène repasse ensuite par un nouveau fondu sur le visage du Géant, dans le Relais routier. Son expression n'a pas changé depuis la séquence précédente mais elle semble différente. La musique reprend, comme on l'avait laissée, occupant toute la bande son alors que les personnages sont tous unis dans un chagrin inexplicable. Ordinairement, une série télévisée utiliserait ce tampon pour apaiser le téléspectateur et le préparer à recevoir les messages publicitaires. Ce n'est bien entendu pas le cas de *Twin Peaks*. Pendant deux longues minutes, Lynch soutient et relance l'émotion résiduelle en ajoutant à la musique des détails étranges comme l'apparition du vieux serveur qui vient dire à Cooper qu'il est désolé.

L'effet principal de cette mise en scène magistrale sur le spectateur semble être qu'il ne pense plus à ce qui vient de se passer mais à ce qu'il vient de voir. La force cinématographique de ces images retarde la compréhension effective de toute l'horreur de la situation (Bob est Leland, Leland a tué Maddy, donc Leland a tué Laura, sa fille, avec qui il couchait). En France, cette prise de conscience arrive pendant le générique ; aux Etats-Unis, elle se produit pendant la pub. On peut noter au passage qu'un seul article a réagit violemment à l'étalement de l'inceste en prime-time, ce qui tend à prouver l'efficacité de cette scène.

Idées brutes et zone tampon.

Ce qui est sûr c'est qu'elle participe de la mythologie de *Twin Peaks*. Pour la plupart des œuvres de Lynch, on parle volontiers d'univers ou de vision, termes qui connotent l'identité propre du réalisateur. Pour *Twin Peaks*, de par la durée du format, bien sûr, mais aussi l'aspect collectif de son élaboration, on parle de mythologie (*lore*, en anglais, ce qui signifie même tradition populaire). On a pu lire les interprétations les plus diverses de la Chambre rouge et de ses habitants, la construction de l'univers symbolique de *Twin Peaks* par Forst, Peyton et Engels autour de ces éléments justifie d'ailleurs ces tentatives. Mais Lynch l'a dit à maintes reprises, il laisse les messages à Western Union (compagnie de télégrammes). Ses idées se juxtaposent sans souci de sens, seules l'euphorie ou la répulsion qu'elles peuvent inspirer constituent le principe unificateur [3]. Dans la série, elles sont des pépites qui marquent les moments clés, la substantifique moelle du monde second, mais aussi le point d'origine de tous les événements du monde premier.

[3] Propos librement rapportés d'après l'interview de *Rolling Stone* (David Breskin, 6 septembre 1990.

Il est exceptionnel de voir ainsi le processus de construction narrative représenté à l'écran. On sait de sources multiples que les personnages du monde second de *Twin Peaks* sont pour la plupart des idées brutes, soit improvisées sur le tournage (la Chambre rouge, le Nain, Bob), soit élaborées à partir de visions graphiques (un corps de femme enveloppé dans du plastique, un géant dans la chambre de Cooper). Ces figures y apparaissent telles quelles, charge ensuite à l'histoire de se contorsionner pour leur donner une logique (leur écho dans l'enquête sur le meurtre de Laura Palmer est souvent arbitraire, voire abusif). Le détail le plus parlant est sans doute celui du *back-talk*, ce procédé de double inversion du mouvement qui donne l'impression (justifiée) que le son passe de l'air ambiant à la bouche des personnages. Ne pourrait-on y voir une métaphore de la création ? "Au commencement était le verbe…". A plus d'un titre, donc, le monde second est une sorte d'antichambre, de zone tampon entre l'imagination de Lynch et l'univers de la série, où le destin des personnage repose un moment avant de prendre forme.

En s'autorisant un autre parallèle abusif, on peut décoder le destin du programme sur les ondes à travers une autre zone tampon entre l'imagination de Lynch et le monde (réel) : la direction de ABC. Imposant la volonté du public au processus de créa-

tion, elle a mis fin au suspense originel de la série. La seconde moitié de *Twin Peaks* explore l'univers mystique de Frost, Peyton et Engels, David Lynch s'étant consacré au tournage de *Sailor et Lula*, et l'audience continue de baisser. Le trentième épisode (d'ailleurs complètement remanié par Lynch sur le tournage) sera son chant du cygne. Robert Iger – un autre Bob ! – refuse de programmer une troisième saison.

La Cassandre du *Wall Street Journal* n'avait pas tort : en fin de compte, selon toute logique, l'œuvre de David Lynch n'a pas sa place à la télévision. *Twin Peaks* aura malgré tout été un de ces accidents heureux qui font bouger les choses. La série aura donné à Lynch l'accès à un public qu'il n'aurait jamais pu toucher, et la télévision aura appris qu'une fois de temps en temps, elle peut se permettre de produire un programme qui sort du cadre.

■

Stefan Peltier est l'auteur d'une monographie consacrée à la série : *"Twin Peaks, une cartographie de l'inconscient"*, éd. Car rien n'a d'importance, 1993.

Twin Peaks Fire Walk With Me

Tragédie des origines, origines de la tragédie

Jérôme LAUTÉ

"The time's out of joint"
(Shakespeare, *Hamlet*)

Au début des années 90, David Lynch a obtenu la palme d'or pour *Sailor et Lula,* **et** *Twin Peaks,* **la série, a remporté un grand succès aux États-Unis, du moins la première saison. Diffusée en France sur la défunte *Cinq*, elle accèdera au statut de série "culte" et marquera pour nombre de sceptiques l'heure de la reconnaissance de David Lynch. Germe alors l'idée d'une version cinéma de la série. David Lynch parvient à obtenir de Ciby 2000 une liberté artistique totale, pourvu que le budget soit raisonnable. Le film est prêt pour le festival de Cannes, où il remporte un succès mitigé. Il faut dire que le cinéaste n'a pas cherché la facilité, contrairement à ce que l'annonce du projet laissait craindre.**

Ondes lynchiennes : fréquence inédite

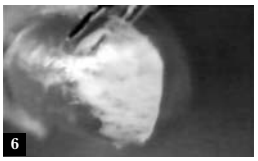
1

2

3

4

5


6

Déjà, le délai entre la série et le film – deux ans à peine – est un fait unique. Généralement, une ou deux décennies s'écoulent, et les spectateurs du film ignorent parfois tout de la série, tandis que les fans de base, eux, sont le plus souvent déçus par le film. Pour *Twin Peaks,* les admirateurs de la série allaient être les premiers spectateurs du film. Lynch aurait donc pu se contenter des options les plus confortables : soit un "digest" de la série, résumée en deux heures, soit un film conçu dans l'esprit d'un épisode, s'enchaînant avec le dernier de la série, avec fin ouverte. Trop facile, et on se demande, au vu du résultat final, comment on a pu taxer le cinéaste d'opportunisme. *Twin Peaks, Fire Walk With Me* est une *prequel*, c'est-à-dire que les événements évoqués se situent avant le début de la série, avant le meurtre de Laura Palmer, dont la résolution a servi de colonne vertébrale à la série. Le film est divisé en trois parties, de longueur inégale. La première, d'environ une demie heure, relate la découverte du corps de Teresa Banks et l'enquête de deux agents du FBI, qui s'arrête brutalement avec la disparition d'un des deux agents dans le parc de caravanes où vivait la victime. Une séquence de transition se déroule dans les bureaux du FBI, et nous met en présence de Dale Cooper, "héros" de la série, de Gordon Cole, le chef joué par David Lynch lui-même, et montre l'apparition, au sens propre, d'un agent lui aussi disparu, Philip Jeffries. Puis, Dale Cooper enquête à son tour sur le meurtre de Teresa Banks,

et pressent que l'assassin va frapper à nouveau. Un an après commence la troisième partie, qui occupe les deux tiers du film, et devait constituer le morceau de choix pour les fans de la série : les sept derniers jours de Laura Palmer. Le film se termine donc précisément là où commence la série.

Les liens entre la série et le film sont infiniment plus complexes qu'on pourrait le croire. Dès le générique, Lynch marque sa volonté de se démarquer d'un succès certes agréable, mais qui risque de limiter son univers à des gimmicks aisément reconnaissables. Le générique de la série tranchait déjà, sur le plan esthétique, sur l'ordinaire des séries du même genre, à savoir les "soaps", ainsi nommés parce qu'à l'origine sponsorisés, à la radio, par des marques de lessives (voir l'hilarant passage de *A Letter To Three Wives de* Mankiewicz, au cours duquel Kirk Douglas et sa femme sont obligés, par politesse pour leurs invités, de supporter l'intégralité d'un feuilleton radiophonique affligeant).

Quand *Twin Peaks* est diffusée pour la première fois aux États-Unis en 1989, les soaps tiennent le haut du pavé à côté de sitcoms elles aussi extrêmement médiocres. Il est intéressant de rappeler que la série de Lynch et Frost a été diffusée pour la première fois la même année que *Les Simpsons* de Matt Groening, et *Seinfeld*, annonçant le fulgurant sursaut qualitatif des séries dans la décennie suivante, tant sur le plan de l'animation (*Daria*, *South Park*, *Les Griffin*, *Dr katz*...) que sur celui des sitcoms (*Friends* est la plus emblématique) ou des séries hybrides telles que *Les Sopranos*, *Sex and the City* ou *Ally McBeal*. Bref, une brèche était ouverte, jamais refermée depuis, à tel point que la qualité moyenne du cinéma américain a trouvé refuge à présent à la télévision.

Pourtant, quelle que soit la qualité des séries des années 90 et 2000, aucune n'a provoqué une déflagration aussi grande que *Twin Peaks*. Jamais, auparavant, une série n'avait fait l'objet d'un travail aussi important sur la forme. De nombreux réalisateurs se sont succédés, avec plus ou moins de bonheur, mais la plupart des épisodes pourraient rivaliser sans peine avec nombre de films sortis au cinéma. Pour la première fois, une série était d'abord

belle à regarder, grâce au soin apporté à l'éclairage, à la mise en scène, aux décors, à la musique, signée évidemment par Badalamenti. *Twin Peaks* se démarquait nettement des soaps à la mode, situés en général dans les états du Sud, Floride ou Californie, au soleil, avec acteurs arborant un bronzage permanent, filmés dans une lumière saturant les couleurs, écrasant les perspectives, sans parler de la musique de supermarché. A l'inverse, l'action de *Twin Peaks* se déroule dans le Nord Ouest, près de la frontière du Canada, dans une zone forestière, ce qui implique des couleurs froides, subtiles comme on peut le voir dans le générique qui, dans sa forme, évoque certes les génériques habituels - plans des divers lieux de l'action, en plus du panneau "Welcome to Twin Peaks", sur lesquels apparaissent les noms des acteurs, tandis que retentit le thème principal de la série. Sur le plan narratif, la série reprend la plupart des codes des "soaps", en les accentuant, les grossissant - *tous* les personnages, même les plus innocents a priori, ont quelque chose à cacher ; chacun, outre son rôle par rapport à la mort de Laura, est au centre d'une intrigue secondaire qui se développe parallèlement à la principale, et finit par constituer un écheveau subtil, dont on n'est pas sûr que les auteurs gardent tout à fait le fil. A l'issue de la seconde et ultime saison, de nombreuses intrigues secondaires resteront stoppées net par l'arrêt de la série, au bord du gouffre, puisque le héros, Dale Cooper, s'y révèle lui aussi possédé par les forces démoniaques à l'œuvre dans la région alors que, tel Orphée descendant aux enfers pour y retrouver Eurydice, il s'était rendu dans le monde parallèle, sa fiancée ayant été enlevée par un ex-agent du FBI, lui aussi passé de l'autre côté, au sens propre comme au sens figuré.

La série n'est pas une simple parodie. Si tel était le cas, elle n'aurait pas duré aussi longtemps. Une parodie de soap s'auto détruit assez rapidement, le soap étant lui-même toujours à la limite de la parodie, de l'implosion. Lorsque les Nuls dans leur *TVN 595* en 1988, imaginent un sketch qui recense les travers des soaps (doublage calamiteux, dialogues reposant sur la répétition de banalités, brushing cauchemardesques), leur sketch dure quelques minutes, pas plus. Aller au delà serait insupportable pour le spectateur. *Twin Peaks* ne se moque jamais de ses personnages, ne les prend jamais de haut. Sur le papier, les intrigues de la série ne diffèrent guère de celles des autres productions du genre. Ce qui change, ce sont les dialogues, rarement évoqués dans les articles consacrés à la série, qui relèvent plus de la prose

poétique, voire du “haïku” ou de la poésie hermétique, que des simples échanges informatifs auxquels on s’attendrait dans le contexte.

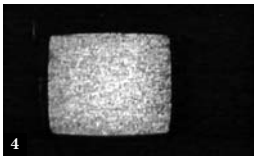
Programme arrêté : opération non conforme.

La série regorge de messages sibyllins proférés par exemple par la “femme à la bûche”, mais c’est le langage dans son ensemble qui est détourné de sa fonction de base (assurer l’intelligibilité du message et sa compréhension par les interlocuteurs) et contribue au contraire à semer la confusion. Confusion minime, pourtant, comparée à celle provoquée par le long métrage, dont le générique est déjà programmatique. Le nom des acteurs y apparaît, sur un fond bleu, parsemé de tâches sombres et de parasites, comme un film expérimental, au son d’un morceau original de Badalamenti, l’un des plus beaux qu’il ait composés, de tonalité “jazzy”, avec en instrument solo une trompette bouchée, qui sonne comme un cri étouffé, une plainte lancinante ou un sanglot. Notons déjà que le morceau est très différent du thème de la série, composé pour guitare et synthétiseur. Pendant que défile le générique, la caméra recule lentement, pour révéler que le fond d’écran est justement un écran de télévision. Le message est clair : l’origine télévisuelle de la série est rappelé, pour mieux s’en détacher par la suite - le caractère non figuratif du générique, qui ne remplit pas la même fonction que celui de la série, ressort pleinement, à l’instar du “prologue” de *Mulholland Drive*. L’éloignement de la caméra par rapport à l’écran de télévision prouve que le cinéaste, loin de se complaire à reproduire la série et ses recettes, va au contraire en faire table rase. De fait, le premier tiers du film est volontairement l’antithèse du pilote de la série. De manière perverse, Lynch en livre un négatif : il n’ y a pas un seul enquêteur, mais deux. A la petite ville accueillante de Twin Peaks succède un trou perdu repoussant. Au bureau spacieux du shérif plein de gens souriants, succèdent des fonctionnaires agressifs, ironiques, qui entravent l’enquête des agents fédéraux. Les lieux mêmes sont plus exigus. Et à la belle villa des Palmer succède le *trailer-park*, le parc des caravanes, où résidait Teresa Banks, qui meurt dans l’anonymat le plus complet, au contraire de Laura, dont la mort provoque l’émoi de la bourgade toute entière.

1

2

3

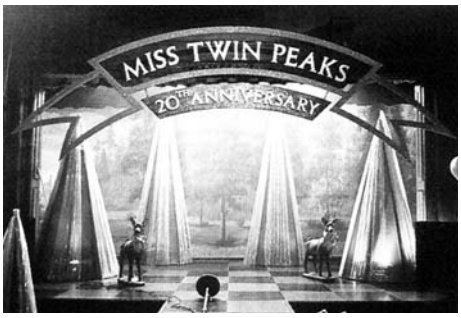

4

5

Sur le plan narratif lui-même, on remarque la manière dont le cinéaste reprend possession des lieux. Si l'écheveau des intrigues était très serré dans la série, du moins la progression était elle malgré tout linéaire, chaque micro-intrigue trouvant son développement ou sa résolution dans l'épisode suivant. Il en va autrement dans le film, qui abandonne brutalement plusieurs pistes, telles celle du *Fat Truit Trailer Park*, avec la disparition de l'agent joué par Chris Isaak, et dont la troisième partie se trouve fatalement dépourvue de tout suspens, puisque son issue est connue.

Rites et sacrifices

Le temps semblait déjà s'écouler plus lentement qu'ailleurs, à Twin Peaks. Mais ce qui arrive dans le film est d'un tout autre ordre, et bien plus terrifiant. L'affiche du film porte la mention "les sept derniers jours de Laura Palmer". Énoncé un tantinet obscène de la chronique d'une mort annoncée. Mais l'important est l'accent mis sur l'écoulement du temps : la chronologie est bouleversée et le temps semble s'écouler à l'envers. Plus le film avance, plus le spectateur assiste à une régression vers une forme de barbarie originelle, dont Laura Palmer apparaît comme la victime expiatoire. Le compte à rebours des derniers moments de la jeune fille se comprend mieux si l'on examine le film tout entier sous l'angle de la Tragédie, au sens propre, replacée dans un contexte de passage entre des rites sacrificiels et l'instauration de la civilisation telle que nous la connaissons. David Lynch travaille depuis le début sur des archétypes, d'une part, et sur les rapports familiaux d'autre part. C'est évident dans *Eraserhead*, dans *Dune* et *Blue Velvet*, mais *Twin Peaks Fire Walk With Me* propose une radicalisation et une théorisation de cette approche, via le personnage de Laura. Bien sûr, le prénom "premingerien" insiste sur son aspect de morte en sursis, mais c'est plutôt l'origine latine qui prédomine : "laurea" signifie "laurier", sous entendu gloire, succès, ce qui renvoie à son statut de reine du lycée - voir la photo récurrente du générique de fin de la série, avec ce personnage traditionnel des films pour adolescents, que Brian de Palma s'était déjà amusé à pervertir dans *Carrie* d'après Stephen King. Mais Lynch va encore plus loin : Laura est élue reine en vue du sacrifice à venir, de la même manière que certains groupes ethniques traitaient comme des "élus" les futures victimes des sacri-



fices humains, jugés nécessaires pour des raisons religieuses, sociales, psychologiques.

Ce qui se reproduit dans le film, c'est ce rituel victimaire, qui passe par plusieurs étapes : le choix d'abord, de la victime, effectué parmi "l'élite" de la jeunesse, lors du bal de fin d'année, rite social d'intégration (et d'humiliation) bien connu. L'isolement ensuite, la mise en quarantaine, inconsciente chez Lynch, mais réelle : l'impression qui ressort des premiers plans montrant Laura est celui d'une profonde solitude, en dépit des efforts de ses proches. Donna, sa meilleure amie, comme James, son nouveau "petit ami", ne peuvent réellement entrer en contact avec elle, du moins avec son moi profond. Ils n'approchent que la surface. Les personnes qui sont vraiment proches d'elle, comme le jeune homme qui ne sort jamais de chez lui, sont elles aussi des parias impuissants, incapables d'empêcher le drame à venir, comme la population de la ville tout entière. Voilà ce qui est vraiment dérangeant dans ce film, c'est le retour de la barbarie rituelle dissimulée sous le vernis de la civilisation. Twin Peaks, lentement mais sûrement, régresse vers des temps plus sombres, dans lesquels le choix d'un bouc émissaire jouait un rôle important. De tous temps, on a toujours désigné des responsables pour les catastrophes, épidémies, meurtres transgressions de la loi. Au Moyen-Age, à chaque épidémie de peste, on se livrait à des pogroms dans les ghettos juifs, ou on brûlait des femmes dont le seul tort était d'être trop libérées sur le plan du comportement et de la sexualité. Laura est elle-même un bouc émissaire, même si le processus n'est évidemment pas revendiqué comme tel dans le film, c'est une démarche d'autant plus effrayante qu'elle est inconsciente, et que les habitants ont à ce point intégré le rituel du sacrifice qu'ils ne savent plus le reconnaître lorsqu'il se produit sous leurs yeux, et ne réagissent donc plus. Voilà pourquoi Laura ne recevra aucune aide, et devra seule affronter son destin.

Jung avait créé le concept de mémoire "phylogénique", concept forgé sur les mots grecs *phûlon,* "tribu", et *genesis,* "origine" : l'idée que le cerveau de chaque homme conservait la mémoire de la civilisation dont il était issu, y compris dans ses rites les plus éloignés dans le temps. Les habitants de Twin Peaks ont gardé en mémoire les rites sacrificiels originels, et éprouvent le besoin de les reproduire régulièrement

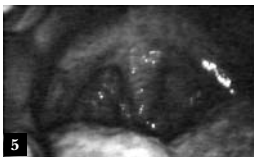
La différence, c'est qu'à l'instar du bourreau d'antan qui devait rester anonyme, l'inconscient collectif de la petite ville crée cet instrument maléfique qu'est "Bob", dont le prénom banal, insignifiant, traduit bien cette origine indéterminée, floue, issue des mauvais instincts d'une population entière. Certes, le concept du mal comme entité prenant possession du corps de ses victimes n'est pas original en soi. Lynch par contre, est l'un des premiers à lui donner une dimension universelle et culpabilisante, le reliant aux fondements des civilisations humaines, et aux rites religieux. C'est là que la dimension tragique du film intervient, via le détour par le "soap". Beaucoup de critiques, même les plus réticents au genre, ont remarqué que les soaps étaient des avatars ultimes et dégénérés des tragédies antiques. Et on sait que toute fiction, même la plus médiocre, se déroulant au sein d'une cellule familiale, élargie ou non, passionne toujours les téléspectateurs, qui y trouvent des résonances profondes et personnelles. Dans le film, tous les éléments de la Tragédie sont en place : le statut "noble" du personnage principal, même si c'est une noblesse qui repose sur du vide, la famille comme champ de bataille, le conflit entre la survie de la communauté et l'intérêt personnel. Sur ce point, le film rappelle *Iphigénie* de Racine, puisque là aussi, c'est le père qui est chargé du sacrifice. L'une des séquences les plus terrifiantes du film est probablement celle au cours de laquelle Laura *sait* que son futur bourreau se trouve dans sa maison, elle a vu Bob dans sa chambre, reste à l'extérieur pour le guetter, et elle voit son père sortir. Ce même père, le malheureux Leland, est l'instrument d'un destin qui le dépasse, autre topos de la tragédie. Les personnages, comme Laura, savent ce qui les attend, et non seulement s'y résignent, mais luttent comme s'ils pouvaient changer quelque chose. En dépit de l'atmosphère d'hystérie omniprésente, assumée et provoquée essentiellement par Laura, celle-ci va s'employer essentiellement à limiter le nombre de victimes.

1

2

3

4


5

6

7

8

9

10

11

12

Certains critiques ont été choqués par le personnage de Laura, estimant que sa mort devait être considérée comme une punition pour ses débordements, alors qu'il est évident que là aussi, elle ne fait que remplir volontairement son rôle de bouc émissaire, prenant sur elle toutes les déviances imaginables dans une petite communauté repliée sur elle-même : drogue, prostitution, inceste, crimes, comme si sa seule existence "lavait" les autres habitants de leurs fautes, et leur rendait leur bonne conscience. Voilà pourquoi ils ne font pas un geste pour empê-

cher ce qui se trame, la mère de Laura la première. Quant à taxer le cinéaste de cruauté, c'est faire un contresens. Au contraire, le film lui donne l'occasion de donner une épaisseur, une incarnation à celle qui, dans la série, n'apparaissait que sous forme de cadavre. Il faut voir en l'occurrence le refus d'un cinéaste d'abandonner son personnage, et de rendre sa mort d'autant plus insupportable que le spectateur aura eu l'occasion de faire réellement sa connaissance. Et Lynch ne dénonce pas du tout le comportement "scandaleux" aux yeux d'une morale puritaine de la jeune fille, mais plutôt la bonne conscience des autres habitants de Twin Peaks.

Le *"still"* et son image

C'est donc la ville toute entière qui voit l'écoulement chronologique habituel bouleversé. De la conception linéaire du passage du temps propre à la culture judéo-chrétienne, on a l'impression de revenir aux conceptions cycliques, propres aux civilisations antiques, avec le retour des mêmes saisons, mêmes rituels, ici la mort de jeunes filles, à un an de distance. Et pour mieux faire ressentir ce piétinement spatio-temporel, c'est le film lui-même qui donne l'impression plusieurs fois de faire du sur-place, ou de voir son propre écoulement narratif parasité - et le générique du début, mélange de formes statiques et en mouvements se justifie alors d'autant mieux. Lynch inaugurait alors son cycle des films "rubans de Möbius", avec mélange de pistes temporelles et univers parallèles qui s'interpénètrent, thème courant dans la littérature de science-fiction, avec des auteurs tels que Philip K. Dick. *Twin Peaks Fire Walk With Me* préfigure ainsi *Lost Highway* et *Mulholland Drive,* de manière moins volontariste. Mais l'œuvre qui semble irriguer ce film, c'est le *Shining* de Kubrick. Là aussi, les affrontements familiaux prenaient une dimension mythologique, et surtout, l'Hôtel Overlook possédait le pouvoir de "geler" les images, de faire des "pauses" dans leur enchaînement, à l'instar d'un magnétoscope, et de jouer ainsi sur l'écoulement du temps. S'opérait là aussi une régression vers la barbarie, via la "mémoire" des atrocités commises dans l'hôtel, et un détour par les contes de fées revus par la psychanalyse. Jack Torrance, le personnage joué par Jack Nicholson, finissait par s'adresser à son fils comme le loup aux trois petits cochons, et Danny, dans le labyrinthe ressemblait furieusement au Petit Poucet. Laura Palmer,

elle, bien que vêtue de blanc, serait plus proche du petit chaperon rouge, Bob personnifiant évidemment le “grand méchant loup”.

Chez Lynch, c’est la ville entière qui est frappée par ces “parasites” dans l’écoulement du temps, annoncés par plusieurs moments dans la première partie, en particulier ceux aux cours desquels des personnages répètent deux fois la même phrase, sans raison apparente, comme si le projectionniste passait deux fois la même séquence, et on sait que le retour de plans-leitmotive est une des constantes du cinéma de Lynch. Puis, c’est la séquence au FBI, qui voit réapparaître, deux ans après sa disparition, un agent joué par David Bowie. On voit Dale Cooper passer plusieurs fois devant une caméra de surveillance, et aller ensuite vérifier dans le poste de contrôle sa disparition de l’écran, comme s’il s’attendait à voir quelqu’un à sa place, ou comme s’attendant à voir son image, alors qu’il n’y est plus. Et c’est bien ce qui se passe : son image apparaît dans le couloir, alors qu’il l’a quitté, comme figée par la touche “arrêt sur image”. Le temps cesse donc de s’écouler, et, derrière lui, passe l’agent interprété par David Bowie, se glissant dans les interstices du temps, dans une faille ouverte à ce moment là. Le résultat est une superposition de plusieurs strates temporelles, ce qui occasionne des parasites, proches de ceux de l’écran du générique : la scène est conçue comme si un récepteur de télévision projetait deux programmes ou deux chaînes en même temps, et l’écran est saturé de personnages-messages, certains présents dans la série : le nain de la Red Room, au parler si particulier, dû à la prononciation des mots à l’envers, Bob, et d’autres personnages, masqués, évoluant comme si on passait le film à l’envers. Sur la bande sonore résonnent les paroles étranges dites par l’agent Jeffries. Le thème musical du générique reprend, et l’occurrence d’un prochain meurtre est suggérée. Et le déraillement de l’écoulement temporel classique est symbolisé par l’ubiquité de Cooper, motif qu’on retrouvera bien sûr dans *Lost Highway*, avec “l’homme-mystère” à la fois devant Fred, lors de la soirée, et dans sa maison.

La séquence du FBI, qui n’a a priori aucun rapport avec la suite du film, si ce n’est par le relais du motif de la disparition - d’abord celle de Chet Desmond (Chris Isaak) puis celle de Philip Jeffries (Bowie) -, sert pourtant de transition, de passage pourrait-on dire, entre les deux grands segments, et entérine dans la partie située à Twin Peaks, cette impression que “le temps

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

est hors de ses gonds", pour reprendre la formule shakespearienne. En effet, la vision du panneau Twin Peaks crée fatalement une impression de "déjà-vu", puisque le plan est celui qui ouvrait le générique de la série, et on y retrouve également le thème musical. Lynch se sert donc ici du savoir du spectateur pour signifier dès le début que le temps fait du sur-place, avant de repartir en arrière. Puis apparaît Laura, vivante pour la première fois. Elle appelle Donna. Celle-ci n'est pas jouée par la même actrice que dans la série. Si cela est dû avant tout à un refus de Lara Flynn Boyle, cela donne l'impression que le Twin Peaks du film est celui d'un univers parallèle. De plus, la caméra suit les deux jeunes filles se rendant au lycée, tantôt de face, tantôt en caméra subjective. Mais leur disparition à ce moment crée un curieux malaise, comme si le contre-champ ne raccordait pas avec le champ, il y a là aussi rupture de la chaîne temporelle classique, surtout qu'au lieu de raccorder ensuite sur le champ, Lynch fait apparaître ses héroïnes en fondu enchaîné, comme s'il les projetait directement dans le décor en surimpression. Cela se poursuit, avec le moment où Bobby, l'ancien petit ami de Laura, après s'être fait rabrouer par cette dernière, s'éloigne en marchant à reculons. Les élèves autour de lui se déplacent d'une manière non naturelle, comme chorégraphiée, comme si eux aussi ressentaient ce changement qui influe même sur les gestes les plus élémentaires. Ce processus de déréalisation imprègne tout le film, et, en plus de la régression, intervient le motif de la chute. Laura a l'impression d'être aspirée par le vide, de tomber en une chute sans fin, comme si le temps s'écoulait à la manière de l'eau disparaissant par le conduit d'évacuation d'un lavabo. Et une impression tenace de claustrophobie sourd du film, particulièrement lors de la séquence de la boîte de nuit, dont les murs semblent se rapprocher des personnages, ou dans les plans filmés à l'intérieur de la maison familiale, aux perspectives changeantes, qui semble engloutir Laura, l'avaler, et servir de passage vers d'autres dimensions, celles de l'inconscient, comme le suggère la présence du tableau qui représente une porte à demi-ouverte, symbole déjà utilisé par Hitchcock dans *Spellbound* en 1943.

1

2

3

4

5

6

Un ange trépasse

Le calvaire de la jeune fille dure sept jours, et il a tout du "chemin de croix", ou des épreuves infligées aux ermites en voie de sanctification. Aux origines païennes des rituels sacrificiels, Lynch ajoute une imagerie chrétienne au statut très ambigu. Laura contemple plusieurs fois un tableau très kitsch accroché dans sa chambre montrant des angelots ou chérubins réunis autour d'une table. Peu avant sa mort, l'un des angelots s'efface du tableau, et on ne peut s'empêcher à ce moment de penser aux dernières paroles du Christ en croix :" *Mon Dieu, pourquoi m'as tu abandonné ?"*. C'est ce que le regard implorant de Laura semble demander au cours de sa mise à mort. Le fait que celle-ci soit orchestrée par son père en personne renvoie évidemment à la symbolique du dieu comme père de substitution, et à l'épisode biblique dans lequel Yahvé, pour mesurer la foi d'Abraham, lui ordonne de sacrifier son fils aîné, puis envoie un ange pour arrêter le geste fatal. Chez Lynch, un ange, au sens propre, intervient bien, mais c'est pour épargner l'autre victime potentielle, Ronette Poulavski, celle-là même qui apparaît dans le pilote de la série, en un plan mémorable, marchant sur la voie de chemin de fer, en état de choc.

La mort de Laura est filmée en un malstrom d'images, synthèse de tous les courants contradictoires qui ont irrigué le film. Elle est ritualisée comme un sacrifice humain (le lieu isolé, le cercle par terre) et comme une parodie grotesque de mariage (la bague transmise à Laura au cours d'un rêve, qu'elle porte au moment de son exécution). La séquence est très éprouvante, d'une violence inouïe, et saturée de signes contradictoires, ouvrant un champ de significations quasi-illimitées. On peut y voir une allusion au tableau de Goya, *Saturne dévorant ses enfants,* tandis que l'accompagnement musical, le requiem de Cherubini, renforce l'aspect cérémoniel de la séquence, et crée une sorte de syncrétisme monstrueux, qui associe les rites des religions polythéistes à l'imagerie quasi saint-sulpicienne, très XIXème siècle, de la religion chrétienne. Cela crée un raccourci fulgurant entre la barbarie rituelle du passé, les bûchers et les tortures de l'Inquisition, et la manière dont la figure du "serial-killer", déjà très répandue dans le cinéma américain en 1992, grâce au *Silence des agneaux* de Jonathan Demme sorti deux ans auparavant, est le dernier avatar de cette violence que les sociétés dites civilisées pensent avoir canalisée, mais qui refait surface régulièrement.

1

2

3

4

5

6

7

8

On sait que de nombreux “serial-killers” ritualisent leurs meurtres, et disent souvent obéir à des ordres venus d’en haut.

La religion constitue ici l’expérience schizophrénique ultime, chaque homme se projetant dans une entité supérieure censée agir pour lui et lui procurer la bonne conscience sans laquelle il ne peut vivre. Nul doute qu’en des temps plus reculés, Laura aurait été brûlée comme sorcière. Dans cette ville du XXème siècle, elle est victime à la fois de son père - ce qui fait un lien entre la religion et la psychanlyse - et d’un serial-killer, figure typique du cinéma américain récent, et des sociétés occidentales, qui, pour subsister, éprouvent le besoin de générer en leur sein des tueurs qui font office de soupapes de sécurité, prenant sur eux toute la violence intrinsèque à l’inconscient humain, qui ne trouve plus d’autre exutoire. D’ailleurs, l’apathie des habitants de Twin Peaks rappelle, dans le radical *American Psycho* de Bret Easton Ellis, l’aveuglement des personnes qui côtoient le tueur et qui, en dépit de preuves évidentes, d’indices éclairants, refusent de reconnaître ses activités criminelles, comme si la figure du psychopathe était consubstantielle à leur mode de vie.

Dès lors, l’omniprésence de la télévision dans le film, sous la forme des parasites du générique et bien sûr de l’origine télévisuelle du projet, rappelle également que la télévision se repaît depuis longtemps de cette violence que les lois et la société ont poussé les citoyens à refouler, et qu’elle aime, tout comme le cinéma, créer des icônes, actrices, chanteuses, héroïnes de séries, livrées en pâture au public, consommées, digérées, broyées. L’aspect “blonde platine” de Laura, en dehors des références hitchcockiennes, renvoie de façon évidente aux jeunes ingénues broyées par le système hollywoodien - voir Marilyn Monroe, et dont l’adoration par le public se rapproche souvent dangereusement du culte religieux, qu’on se souvienne des réactions extrêmes - hystérie, suicides - lors de l’annonce de la mort de Rudolf Valentino dans les années 20. Ce thème sera d’ailleurs repris par le cinéaste dans *Mulholland Drive.*

10

11

13

14

15

La grande force du cinéma de Lynch, et de ce film en particulier, c’est de traiter de thèmes éternels, archétypaux, parfois passés de mode, rendus caducs par le cynisme ambiant. Quand Lars Von Trier dans *Breaking The Waves* filme caméra au poing, de

manière littérale, un cas d'hystérie amoureuse poussant une simple d'esprit à se sanctifier par l'offrande sexuelle, on loue le film et son miracle final de pacotille. Que Lynch se demande si ce personnage est tout simplement possible, sur le plan narratif, cinématographique, social, philosophique, au XXème siècle, et s'il n'apparaît pas comme un moyen pour les autres d'avoir bonne conscience, tout le monde ricane. Si l'ambiguïté et l'ampleur du discours de Lynch le préservent du simplisme, on retrouve chez lui un certain goût pour le manichéisme, certes revu et corrigé au prisme de ses obsessions. La fin du film montre en gros plan une bouche avalant une pâte gluante, après la mort de Laura - est-ce son âme ? Toujours est-il qu'intervient ensuite un visage mi-animal mi-humain, qui pourrait bien être celui du diable. Le motif du pacte faustien se retrouvera dans *Lost Highway,* via l'"homme-mystère", et dans *Mulholland Drive,* avec les déboires du cinéaste au sein du studio, ou avec le personnage joué par Naomi Watts dans la seconde partie du film. D'ailleurs, Lynch lui-même n'a t-il pas l'impression de s'être vendu au système, en acceptant le principe de la série *Twin Peaks ?* S'il se dit passionné par les dispositifs narratifs offerts par la télévision, il est probable qu'il se sente à l'étroit, parfois, dans ce cadre, et frustré en même temps de devoir renoncer à ses projets : toutes ses séries ont plus ou moins avorté après *Twin Peaks.*

De l'intranquillité.

La fin du film est donc un cri de rage devant la logique voulant la mort de Laura et une tentative de ré-appropriation du personnage. Le cinéaste ne se résigne pas à voir mourir la jeune fille, c'est pourquoi son agonie est si longue, et il refuse petit à petit son statut de cinéaste-démiurge : la caméra reste proche de Laura pendant son exécution, et les quelques plans en contre-plongée sur l'ange, puis en plongée sur Laura, traduisent son ambivalence devant le culte dont le personnage fut l'objet (alors même, ironie suprême, qu'elle était morte dès le début de la série) et devant le fait que les spectateurs puissent la préférer morte. Ce fut le cas, puisque le film fut un échec public. Peu importe, à l'heure actuelle, puisque les films récents de David Lynch prouvent le statut de "film-matrice" de *Twin Peaks Fire Walk With Me,* et parce que le générique de fin, superbe dans son dépouillement, répond à celui du début : au son du requiem de

Cherubini, sur un fond de lumière blanche irradiante, qui peut être aussi bien celle du paradis qu'un écran de télévision, Lynch ne se résout pas à abandonner le visage de son personnage, et de son actrice, Sheryl Lee. Filmée en gros plan, elle rie et pleure à la fois, regardant pour une fois le spectateur, et renvoyant celui-ci à sa propre fascination mortifère pour les mythes audiovisuels. Rarement, sans doute, la mort d'un personnage aura été ressentie avec autant de culpabilité par son créateur, et, du même coup, par le spectateur, à qui le confort de la bonne conscience, celle-là même à l'œuvre dans le film, est totalement refusé. C'est le grand film de l'intranquillité, un film dont personne ne ressort indemne, qui n'épargne personne, et dans lequel l'auteur ne s'épargne pas non plus, livrant ainsi la plus secrète et peut-être la plus personnelle de ses oeuvres après *Eraserhead*.

On the Air : Brand Casting

Il y a la même sombre ironie dans le titre de la seconde série de David Lynch pour la télévision que sur le panneau qui annonçait "Bienvenue à Twin Peaks, population 51 201" : On the Air n'est resté "à l'antenne" que trois épisodes.

L'action se déroule en 1957, sur le réseau ZBC (!), dans les coulisses du "Lester Guy Show". Comme on peut s'y attendre, Lynch et Frost nous offrent une galerie de personnages tous plus décalés les uns que les autres (un acteur cabotin, une blonde des plus stupides, un réalisateur à l'accent incompréhensible, un canard…). Ce petit monde tente tant bien que mal de produire une émission de variétés en direct et, bien entendu, chaque épisode est une catastrophe. Encore une fois, les détails les plus créatifs (les jumeaux Hurry-up, des siamois qui traversent le plateau en répétant "dépêche, dépêche", et un ingénieur du son atteint du "Simplexe de Bozeman" qui voit 25,62 fois mieux que nous !) semblent avoir été improvisés par Lynch entre la version finale du script et le tournage. Pourtant, si le pilote demeure un modèle de comédie absurde, on ne peut pas en dire autant pour le reste de la série.

Là où Twin Peaks bénéficiait du recadrage des visions de Lynch dans une narration plus conventionnelle, On the Air devient (au mieux) une aimable bouffonnerie dès que d'autres sont aux commandes. Toutefois, il n'est pas désagréable de regarder ces quelques épisodes à l'affût de références plus où moins directes aux rapports entre Lynch-Frost et les dirigeants de ABC. La série prend une toute autre dimension si on la considère comme un règlement de comptes.

Stefan PELTIER

Twin Peaks, Fire Walk with Me

Circularité infernale

Youri DESCHAMPS

La séquence s'ouvre sur un gros plan de Laura Palmer *(01)*. Tandis que la jeune fille sniffe une ligne de cocaïne, Monsieur Palmer apporte un verre de lait à son épouse. La scène est vue dans un miroir *(03)*. Du point de vue de l'action, la chambre des parents semble s'opposer à la chambre de la fille : le lait connote la pureté, alors que la drogue évoque la corruption. Mais le verre de lait tenu par Leland est placé au centre de la surface réfléchissante, tout comme la ligne de cocaïne absorbée par Laura au-dessus d'un petit miroir rond : écho plastique, analogie figurale, virtualité de sens que la suite de la scène vient valider. Effectivement, le verre de lait contient une drogue dont les effets psychotropes sont d'abord signalés par le travelling-avant sur le visage de Sarah Palmer *(07)*, la mère, qui "décolle", puis par la vision d'un cheval blanc apparaissant dans la chambre à coucher *(08)*. Lynch joue ici sur le signifiant linguistique, à la manière d'un collage surréaliste : "Horse" réfère à l'animal, mais désigne aussi l'héroïne en argot américain ; un remède de cheval en somme.

1

2

Leland Palmer sort de la chambre et actionne l'interrupteur qui commande le ventilateur de la mezzanine *(04)*, dont le mouvement engendre un phénomène acoustique souvent entendu dans les films précédents de Lynch, et qui a valeur de signal pour les habitués de la série *Twin Peaks*. Le ventilateur produit une tenue sonore sourde, comme une pulsation venue des profondeurs, un râle monstrueux, une rumeur malveillante. Prélude à un rituel domestique que redoute la jeune fille.

3

La rotation du ventilateur va agir sur la séquence comme un obturateur optique. La tonalité chromatique passe de l'ocre au bleu, et l'éclairage se fait intermittent, stroboscopique. Bob sort de la nuit et se glisse dans la chambre de Laura *(10)*. Les violences sexuelles qui suivent *(12)* culminent avec la révélation de l'identité du violeur assassin, lequel faisait figure de tache aveugle et de soubassement nodal de la série télévisée, l'entité sur laquelle reposaient tous les développements et les multiples rebondissements de l'intrigue.

4

Cependant, cette scène ne se contente pas de dénouer la multitude de fils tissés sur le petit écran. On a sommé Lynch de donner la clé et de clore cette histoire à méandres : le grand public attendait le long métrage comme une apostille libératrice, à laquelle Lynch, on s'en serait douté, ne pouvait artistiquement se résoudre. Au contraire, la mise en scène franchit ici un degré de complexité supplémentaire dans l'ambivalence et l'équivoque. Si l'image du père se substitue au visage de Bob *(15)*, l'apparition se loge à l'acmé d'un dispositif sonore et visuel qui, au lieu de liquider toute ambiguïté, la projette et la relance. Dans un état d'alanguissement et d'abandon (dû à l'effet de la drogue ?), Laura Palmer relève les couvertures d'un geste qui ressemble à une invite *(09)*. Les intermittences lumineuses évoquent le mouvement rapide des paupières caractéristique de l'activité onirique, et favorisent la perméabilité entre le sommeil et l'état de veille, le fantasme et le visible, le rêve et le cauchemar.

5

6

Avant le cri d'horreur qui vient clore la séquence *(16)*, le visage de Laura Palmer passe par toute une série d'expressions, entre douleur et jouissance *(11)*, qui vont du souffle de plaisir à la frayeur inarticulée. Ce passage d'un trouble à un autre, cette traversée du spectre émotionnel en une seule et même scène, appartient en propre à la dramaturgie lynchienne : voir par exemple la scène de l'effeuillage de Patricia Arquette sous la menace de Monsieur Eddy dans *Lost Highway*, ou celle de l'audition de Betty dans *Mulholland Drive*, qui répondent au même principe.

La séquence qui suit celle du viol s'ouvre sur une vue en plongée sur l'assiette de céréales du petit déjeuner *(17)* ; c'est-à-dire sur un cercle, soit le motif principal qui structure dans son ensemble la scène qui nous occupe : miroir circulaire servant de support à l'absorption de cocaïne, rotation des pales du ventilateur, globes sphériques du lustre de la mezzanine - la sphère est un cercle projeté dans l'espace *(06)* -, autant de déclinaisons du cercle infernal de l'inceste qui enferme la jeune femme. Lorsque la caméra prend du champ, elle décrit le cercle familial corrompu en son centre par le père *(18)*, qui impose le face-à-face et le déséquilibre des rapports de force.

Bob est bien ici l'autre nom du père en palindrome avilissant (le palindrome est la forme verbale de la circularité, de l'enfermement), inavouable et insoutenable visage d'ombre, quadrature du cercle et solution au problème posé par Lil (autre palindrome), sous la forme d'une charade visuelle, aux deux enquêteurs du FBI de la première partie du film. Le déni de réalité, unique refuge psychologique de Laura Palmer, entre en crise et perce l'image qui entretient le blocage phonétique ("Bob"), pour répondre à distance à la devinette graphique de la femme en rouge : Lil end = Leland.

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

18

19

Sailor et Lula (Wild at heart)

Un jeu brutal

David VASSE

Il est une scène dans *Sailor et Lula* comparable en intensité et en magnétisme intransitif à celle de l'audition dans *Mulholland Drive*, un moment où subitement tout se suspend aux lèvres des protagonistes et face auquel on ne peut faire autrement que retenir son souffle. Dans les deux cas, Lynch organise un rituel d'ensorcellement érotico-spinal entre un homme et une femme, debout l'un en face de l'autre, pris dans le vertige de la domination et de la conquête mesurée d'une sensation sinon impossible du moins inévidente. L'enjeu intrinsèque de ces deux scènes est d'obtenir, à travers la mobilisation millimétrée de toute la gamme des sens (le toucher, l'ouïe, la vue, l'odorat,…), là une émotion *réelle* car crédible, ici une sorte de reddition sexuelle sous l'emprise de l'humiliation. Ce qui est *au travail* dans ces deux moments dramatiquement autonomes, c'est la lente possession, par l'action tangible du fantasme (gestes et paroles conjugués dans la précision), d'un être qu'il faut tester, provoquer, obliger à s'incliner, au juste *convaincre*, par la force ou la séduction. Dans le dernier film de Lynch, c'est la femme – une actrice débutante – qui s'emploie à faire chavirer son partenaire dans son pouvoir d'optimiser une situation fictive à un niveau de vérité des sentiments tel que ceux-ci sont miraculeusement incarnés au-delà des exigences du métier. Dans *Sailor et Lula*, c'est l'homme qui fait céder sa proie aux sortilèges de l'effroi désirable. Mais à chaque fois, Lynch célèbre les noces de souffre du jeu et de la réalité, la naissance d'un instant rare où ce qui relève du faux (illusion, comédie, spectacle des apparences, etc.) se fixe, pour quelques minutes, en espèce d'immanence de la réalité.

Alors quelle est-elle cette scène de la Palme d'or 90 ? Lula (Laura Dern), restée seule dans sa chambre de motel poisseux en plein désert de Big Tuna, reçoit la visite de Bobby Peru (Wilem Dafoe), un ancien du Vietnam particulièrement frappé qui personnifie à lui seul le dégoût et l'infamie. Celui-ci compte juste lui emprunter ses toilettes avant d'être pris par l'envie de déposer ses empreintes sur celles qu'elle porte. Dès lors, l'espace sonore (la pisse dans la cuvette des chiottes, "le chant profond de Bobby Peru") et olfactif (l'urine, la chaleur, l'ancienne trace de vomi laissée par Lula, l'haleine fétide de Peru) que Lynch délimi-

te avec soin, va très vite devenir l'antre de la soumission dans la répulsion, de la jouissance dans la souillure, bref du viol consenti dans la volupté de l'ignominie. En puritain voyou, Lynch privilégie une conception du viol autour de la terreur et de la beauté. Devant la résistance inquiète de Lula, Bobby Peru craque et la force, sous sa poigne de tortionnaire du plaisir honteux, à prononcer un fatidique "*Fuck me !*", signe d'une jouissance obtenue par conversion de l'horreur en extase, d'un plan moyen d'intimidation en un très gros plan délicieusement obscène sur la bouche pestilentielle de l'homme et les yeux clos de la femme. "Et cela même sous-entend qu'il faut aller plus loin que ce qu'il est raisonnable pour une femme d'accepter… Bien sûr qu'elle prend le risque d'être contrainte, bien au-delà de ce qu'elle accepte puisqu'on ne désire jamais que ce qu'on n'accepte pas" (extrait du dialogue de *Romance* de Catherine Breillat, dans la bouche de Robert - François Berléand, le *maître* de Marie - Caroline Ducey). Chez Lynch, plus le plaisir est humiliant, plus la jouissance possède la clé pour accéder "bien au-delà" de ce que la femme "accepte". En l'occurrence, c'est "*over the rainbow*" que Lula se projette avec ce plan sur ses doigts contractés, expression d'un orgasme atteint en souvenir d'une sexualité maternelle plutôt agitée, puis celui des souliers rouges nerveusement recroquevillés en hommage à la Dorothy Gale du *Magicien d'Oz* dont *Sailor et Lula* est le remake déjanté.

Explorateur des extrêmes, David Lynch débusque le conte de fées dans l'aventure horrifique, la magie dans le grotesque, le parfum dans les miasmes.

■

L'expérience du feu

Maurice VIRIVAU

L'œuvre lynchienne se construit sur un équilibre instable entre l'ordre et le désordre, l'être et le paraître, l'ombre et la lumière, la vérité et le mensonge. Cet équilibre est constamment soumis à des épreuves que ses personnages sont en charge de passer. Du feu comme ordalie destinée à éprouver la conviction de Paul Atreides dans *Dune* (la révérende mère l'exhorte à placer sa main dans une boîte à l'intérieur de laquelle une illusion de chaleur embrase la peau et carbonise la chair) au crépitement du fourneau et de la forge du démiurge - le grand Créateur - modernisé dans l'univers industriel de *Eraserhead*, en passant par l'orage dont les éclairs illuminent le ciel d'Alvin Straight et les pompiers s'exerçant en rase campagne à maîtriser un incendie devant un parterre de spectateurs amusés (*Une Histoire vraie*), la figure du feu et de ses avatars habitent les films de David Lynch et éclairent, ne serait-ce que d'une faible lueur, ses obsessions.

"L'enfer existe. Il est la part du plus grand nombre."
(Louis Aragon, les Yeux de la mémoire)

"La vérité existe, on n'invente que le mensonge."
(Georges Bracques, le Jour et la nuit)

L'incendie d'un bungalow, perdu au milieu du désert plongé dans la nuit, filmé à l'envers. Fumées et flammes dévorant le toit semblent happées par la construction au lieu de s'en échapper. Voilà l'un des credo de David Lynch symbolisé dans ce plan de *Lost Highway*, sans doute son œuvre la plus aboutie à ce jour, qui relève plus du *happening*, de la performance, de l'œuvre d'art moderne que du cinéma : prendre le spectateur à rebrousse-poil. Voir un film de Lynch, c'est éprouver sa propre intuition, sa propre sensibilité et explorer sa propre part d'ombre. Œuvre abstraite, rétive à toute interprétation simple et unique, mais au contraire invitant le spectateur à la faire vivre en se l'appropriant, par le truchement de ses repères personnels, sa filmographie ne peut laisser passif et exige de chacun plusieurs lectures. Dans tous les sens, et avec tous les sens. Cependant, le maître ne laisse pas le spectateur entreprendre ce voyage dans son monde sans semer dans son sillage quelques indices, quelques pierres auxquelles se raccrocher, quelques figures récurrentes qui permettent de se familiariser avec les motifs, les obsessions et tous les éléments qui constituent le fondement de son œuvre. Parmi les phénomènes (pour la plupart organiques) qu'affectionne particulièrement Lynch : le feu, et son cortège de symboles et autres éléments associés, notamment la fumée, la chair, ou encore le monde du rêve. Vaste programme. Tellement vaste qu'il se voit décliné à l'envi tout au long de son œuvre.

"L'amour est parti en flammes " (1)

[1] In *Sailor et Lula (Wild at heart).*

Figure récurrente dans l'œuvre de Lynch, jusque dans le titre de l'un de ses opus, *Twin Peaks, Fire walk with me*, le feu ne cesse d'alimenter l'inspiration du réalisateur. Dans le long métrage dont le récit précède celui de la série homonyme, le feu qu'évoque le titre est celui que Laura Palmer caresse de trop près, celui qui la brûlera et l'enverra se purifier, au-delà de son inévitable mort, dans les eaux froides de la rivière. Il est donc ici tout d'abord question du feu associé à sa signification sexuelle. Symbole universel, puisque lié à la première technique historiquement connue d'obtention du feu : par frottements. Celle qui passe aux yeux de la majorité des habitants de Twin Peaks pour une lycéenne modèle, belle et sage, cache sous ses jupons et ses souliers vernis une existence où la drogue le dispute au stupre. Laura vend son corps dans un lieu interlope (qu'affectionne particulièrement Lynch : on retrouve ce type de night-clubs saturés de néons dans *Blue Velvet*, *Lost Highway* et *Mulholland Drive* notamment) au nom plus qu'évocateur : le *Bang-Bang Bar*, lui-même écran d'une boîte de nuit réservée aux *happy-few* amateurs de danses de Sabbat lascives où le rouge, couleur du sexe, domine, sur fond de rock décadent. De *Bang-bang* à *gang-bang*, il n'y a qu'une porte à pousser, qu'un rideau à écarter. Si l'enfer existe, voilà comment l'imagine Lynch. Un lieu où les corps s'enlacent et se tortillent, comme rongés de l'intérieur, sur un tapis de cendres tissé par les dizaines de mégots parsemant le sol sale. Les tonalités rouges, grises et noires, qui colorent le décor de ce lieu secret où Laura entraîne son amie Donna, contrastent avec le blanc des pavillons bourgeois, le gris clair et le bleu du ciel, et le vert des forêts du monde extérieur à celui de Laura. Une couleur que l'on retrouve dans le velours des rideaux de la "chambre rouge", où Laura tombe sur les clés de son existence, en songe, et sur l'anneau qui scelle son destin, avant d'entreprendre un voyage vers le repos auquel elle aspire au fond d'elle-même, et qu'elle recherche à travers ses déviances. Cet être à la dérive, brûlé de l'intérieur par une passion qui la dépasse, deviendra une âme errante dans la série télévisée, un fantôme dont la présence rémanente motive la raison d'être de chaque protagoniste,

de l'agent spécial Dale Cooper (qui la visite en songe, toujours dans la chambre rouge) à ses anciens amants, en passant par ceux qui *savent*. À commencer par son père, Leland Palmer, dont la chevelure deviendra cendres. Rongé par le désir charnel et incestueux, consumé par sa propre culpabilité, il ne peut se libérer de la passion qu'il voue à sa fille qu'en la possédant pour de bon, en lui ôtant la vie. Il constitue l'exemple typique de l'homme qui prend conscience de sa vanité et se perd dans son subconscient jusqu'à se confondre avec une représentation de la force de la nature, Bob (dont la longue crinière est également de cendres), dans un processus de régression animale, tel que l'entendent les travaux de Paul Diel [2]. Si le feu a dévoré Laura, il détruit et transfigure son père assassin, rongé par la culpabilité, châtiment en soi des actes dictés par sa passion. Lynch, friand de symboles énigmatiques (il en fait la démonstration au début de *Twin Peaks, Fire Walk with Me*, dans cette scène où une étrange danseuse livre des messages à l'agent spécial Chet Desmond), éparpille dans son récit des indices en apparence incongrus : le cheval que la mère de Laura voit apparaître au beau milieu de sa chambre annonce la mort, et son apparition évoque les pouvoirs magiques des forces de la nature qui se sont emparées de son mari, littéralement possédé. Toujours selon Paul Diel, le cheval symbolise aussi l'impétuosité du désir, en l'occurrence celui de Leland pour sa fille.

L'amour mêlé de colère habite donc les acteurs du drame, tout comme ceux de *Sailor et Lula*. On retrouve à peu près le même schéma de la figure parentale soumise à une angoisse née de la peur de perdre sa progéniture, libre de disposer de son destin, et du désir de la posséder de façon exclusive. Ici, il s'agit de Marietta, mère de Lula, qui cherche à garder en son sein sa fille, non pas en l'envoyant de vie à trépas, mais en lui prenant ce qu'elle compte de plus cher : son amant Sailor.

1

2

3

[2] Paul Diel (1893-1972) : psychologue français d'origine autrichienne, créateur de la psychologie de la motivation. Selon lui, *"comme tout être vivant, l'homme doit chercher la satisfaction de ses besoins vitaux dans le monde extérieur ; mais, à la différence de l'animal, il peut à tout moment évoquer intérieurement les objets désirés et ainsi préparer à loisir des réactions nuancées. Le fait qu'il ait accédé à la conscience comporte toutefois pour lui le risque d'un jeu avec les présatisfactions imaginatives : de prospective, l'imagination devient exaltative ; l'homme multiplie ses désirs sans égard aux obstacles réels et il justifie ces prétentions par l'illusion vaniteuse d'être supérieur aux autres. La vanité, dont nul n'est exempt, est la cause ultime de toute déformation psychique ; elle exalte à la fois les désirs corporels et les désirs spirituels, qui deviennent insatiables et s'inhibent mutuellement. La satisfaction imaginaire se change alors en angoisse destructrice.* […] *La survalorisation de soi (vanité) se lie* [alors] *à l'autodévalorisation de soi (culpabilité) ; cette ambivalence se projette en une survalorisaton et une dévalorisation des autres (sentimentalité et accusation). Ces catégories, qui se soutiennent mutuellement, forment la trame de la rumination morbide."* (in Encyclopédie Universalis, à propos de *Psychologie de la motivation*, préface de H. Wallon, 1948 et 1978 ; *Journal d'une psychanalyse*, 1971 ; *Principe de l'éducation et de la rééducation*, 1961 et 1976).

Démons et merveilles

Bien sûr, d'autres raisons de souhaiter la disparition du petit ami viennent complexifier les motivations de cette sorcière (celui-ci a assisté au meurtre du père de Lula), mais tout comme dans *Twin Peaks*, ce qui intéresse ici Lynch, c'est de mettre en scène l'éclatement de la cellule familiale, par l'action d'un ou

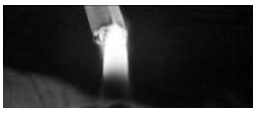
plusieurs de ses membres, après que ceux-ci ont basculé dans un état irréversible de régression psychique. Marietta se débarrasse de son mari gênant en l'immolant : Santos, son amant, asperge sa victime d'essence avant d'y mettre le feu.

1

2

3

En outre, on fume beaucoup dans *Sailor et Lula*. On y trouve de nombreux gros plans de cigarettes qui se consument ; *Lost Highway* s'ouvre sur un tel plan. Cigarette du condamné à mort Fred Madison, meurtrier de sa femme Renee. La cigarette et ses volutes comme symboles de l'imagination exaltée, du subconscient, de l'intellect sous sa forme révoltée, encore une fois, de la régression psychique. Frustré, castré, tel la flamme qui vacille, Fred bascule dans la schizophrénie et ne peut (croire) s'en sortir qu'en commettant l'irréparable. À ce titre, la cabane en feu peut se lire comme la représentation de son esprit : perdu dans un désert - des limbes - un *no man's land* plongé dans la nuit, où disparaît Alice/Renee et dont le seul habitant est cet homme en noir, mystérieuse rencontre, double maléfique et protecteur à la fois. *"Je suis chez vous en ce moment même"*, dit-il à Fred lors de leur courte entrevue chez Andy. *"C'est vous qui m'y avez invité, je n'ai pas l'habitude d'aller là où on ne m'attend pas"*, ajoute-t-il. Traduire : je suis le démon que votre esprit malade a enfanté, votre part d'ombre, et j'occupe votre cerveau, cette cavité souterraine où brûle un feu infernal. Le subconscient de Fred obscurcit ses perceptions, dévore son identité et ses certitudes, et le détruit à petit feu. Retranscription des obsessions de Lynch lui-même ? C'est dans ce désert que Fred (à moins que ce ne soit son mystérieux acolyte en noir) exécute Dick Laurent, qui possède les mêmes initiales que celles du réalisateur. En d'autres termes, sans parler d'"auto-thérapie", c'est un travail introspectif personnel qu'effectuerait Lynch, *a priori* dans cette scène, et *a posteriori* dans le film lui-même.



1

2

3

4

Présence implicite du réalisateur (démiurge de sa propre œuvre), déclinée à travers diverses manifestations des forces surnaturelles, incursions du divin qui se refusent toute explication : autant de métaphores du feu sous sa forme de souffle. Ce feu qui marche avec Laura Palmer, ne serait-il pas également celui de la connaissance intuitive ? N'a-t-elle pas accès à la chambre rouge, là où les clés des énigmes semblent se tapir, ne passe-t-elle pas au-delà du miroir (symbolisé par un tableau où ne figure qu'une porte entrouverte : une invitation au rêve) et ne découvre-t-elle pas le côté obscur des habitants de sa paisible bourgade ? Ne se

libère-t-elle pas de sa condition humaine après s'être brûlée les ailes ? En témoigne cette apparition à la fin de *Fire Walk With Me* : un ange rend à la pécheresse son sourire perdu, et la main apaisante et rassurante de Dale Cooper sur son épaule lui assure que le relais est passé. C'est lui à présent qui se chargera de sonder les mystères, à défaut de les élucider.

Le feu de la connaissance, c'est aussi celui de la reconnaissance, que la vanité de l'homme, toujours elle, recherche. Les feux de la rampe. Sujet au cœur de *Mulholland Drive*, parabole du rêve hollywoodien et de ses pièges ; mais aussi d'*Elephant Man*, et également évoqué dans de courtes scènes d'autres films où les personnages se retrouvent en représentation : dans *Blue Velvet*, Ben, fardé comme un acteur prêt à monter sur scène, chante Roy Orbinson (*In dream* : *"le marchand de sable est un clown en sucre"*) en play-back, avec une lampe en guise de micro devant un public médusé ; le docteur Treves (*Elephant Man*) exhibe sa créature devant ses confrères qui, à la fin de l'exposé/spectacle (la mise en scène montre John Merrick en ombre chinoise, derrière un rideau, symbole du théâtre), applaudissent la prestation. Plus tard, Treves s'improvise coach/metteur en scène et lui fait répéter des répliques, avant que celui-ci se prenne au jeu et endosse le rôle improbable de Roméo face à une célèbre actrice de théâtre. Cette dernière, enfin, invite finalement John à assister à une pièce, mais alors qu'il croit accéder au statut confortable de spectateur, le revoilà objet de tous les regards, lorsque le public se lève pour lui rendre hommage. Vertige du succès, danger du flamboiement de l'être face à autrui : John Merrick s'y laisse perdre. Enivré, il en vient à jouer seul dans sa chambre à l'aristocrate, à grand renfort de canne, porte-cigarette et monologue, accessoires de rigueur pour l'illusion. Illusion qui par essence ne peut qu'être éphémère. L'instant d'après, le voilà exhibé à sa fenêtre par le gardien sans scrupules. Peu de personnages lynchiens échappent à leur nature et accèdent à un état autre sans en payer le prix fort. John Merrick aspire à vivre comme tout le monde, à pouvoir enfin dormir couché. Simplement. Le tribut : la mort, stade ultime du repos. La Betty/Diane de *Mulholland Drive* rêve des étoiles du cinéma. Ambitieuse, narcissique, elle envahit de sa présence l'espace qu'elle entend conquérir, de la maison de sa tante à la personnalité même de Rita/Camilla, jusqu'à lui imprimer sa teinte de cheveux, en passant par une scène jouée lors d'un casting dans laquelle elle s'investit tant qu'elle semble dépassée par sa propre performance. Dans sa course au

rêve, elle perdra sa propre identité, et ne distinguera plus les frontières qui séparent l'imaginaire et la réalité. Cette dichotomie entre être et paraître que l'on trouve dans l'œuvre lynchienne, constitue le sujet principal de *Mulholland Drive*, un film qui met en abyme le cinéma de Lynch en particulier, et le cinéma avec un grand C en général. À trop vouloir briller, on finit par brûler.

■

Industrial Symphony n° 1 : Back Light & Black Magic

Produit directement pour le marché de la vidéo, *Industrial Symphony n°1 : The Dream of the Broken-hearted* est l'enregistrement d'une performance publique présentée à l'opéra de la Brooklyn Academy of Music, le 10 novembre 1989, dans le cadre du Festival " New Music America ". David Lynch y met en scène la musique d'Angelo Badalamenti et la chanteuse Julee Cruise, avec qui il a travaillé sur *Blue Velvet*. La plupart des chansons figurent sur l'album *Floating into the Night*, sorti la même année. On retrouve sur scène les éléments typiques de l'univers lynchien : un décor industriel, l'omniprésence de l'électricité, l'automobile, un cerf écorché, des costumes années 50, une femme à moitié nue, un nain qui scie du bois, des danseuses de cabaret, des explosions… Le thème central qui se dégage de cette performance est la désorientation d'une jeune femme laissée seule dans l'absurdité du monde. Julee Cruise chante suspendue à des filins ou dans le coffre d'une voiture, elle semble en décalage constant avec le décor, dans sa robe de bal, avec sa voix éthérée. Le seul élément narratif est un dialogue, récité par Michael J. Anderson (le nain de *Twin Peaks*), une rupture par téléphone, reprise en ouverture de la vidéo par Laura Dern et Nicholas Cage, acteurs principaux de *Sailor et Lula*.

La sortie de cet enregistrement en 1990 cherche clairement à profiter du succès de *Twin Peaks* ou figurent une partie des chansons du spectacle, mais aussi Julee Cruise et Michael J. Anderson ; elle permet aussi de souligner l'homogénéité du travail de Lynch depuis *Eraserhead*.

Stefan PELTIER

A la recherche de l'image perdue

Philippe ORTOLI

Prisonniers de la pellicule où ils doutent de leur propre réalité, au point de se métamorphoser, d'apparaître et de disparaître comme d'emblématiques spectres, les héros de David Lynch sont orphelins. Quelle image les a ainsi abandonnés ? Et en quoi cette perte instille-t-elle chez le spectateur le ressac douloureux d'un manque originel ?

Laura Palmer, cœur narratif et symbolique du feuilleton télévisé *Twin Peaks*, est une "image séminale" [1] au sens où son beau visage recouvert d'un sac plastique instaure la série qui clôt chacun de ses épisodes par son sourire enfermé dans un cadre : entre la figure morte et le portrait figé, toute une fiction se déploie pour transmettre le bouillonnement paroxysmique qui a animé, jusqu'à son terrible meurtre, cette jeune femme, dont nous ne percevons que deux vues semblablement impassibles. Il faut croire que Lynch n'a pas voulu en rester là avec ce personnage, puisqu'après avoir imprimé ses mystères sur le petit écran, il a cru bon d'en peupler le grand, composant une *prequel* (*Twin Peaks-Fire walk with me*, 1992) dont le but avoué était de donner à contempler tout ce que, le long de mille et une péripéties, nous n'avons fait que supposer, à savoir les mouvements ultimes de Laura avant son sauvage assassinat [2]. C'est la mise en branle d'une icône qui nous est proposée, mise en branle qui se coordonne suivant la direction proposée par la fiction antérieure : Laura Palmer est introduite comme une image, et, en tant que telle, se conçoit de manière dialectique.

Comme l'écrivait Walter Benjamin, à propos du paradigme du réveil [3], l'image cinématographique est lien plus qu'entité, trace d'un passage plus qu'établissement d'un enregistrement [4]. Que cette liaison soit plus forte que les termes qu'elle substitue [5] est un des fondements de la réflexion sur les photogrammes animés comme production d'une illusion se superposant, en une fine couche, sur un réel qu'ils donnent à saisir, simultanément. Montrer les deux instants de cette subrogation est le but des cinéastes critiques (la formule est de Daney à propos de Leone), qu'on les nomme classiques (Ford, Eastwood), maniéristes (Leone), baroques (Welles) ou postmodernes (Tarantino) : douter de la véracité de ce qu'on diffuse sur une pâle toile, mettre en

[1] Belle formule due à Guy Astic, "Laura Palmer, figure endormie", *Simulacres* n°4 (février-avril 2001), page 49.

[2] "J'étais amoureux du personnage de Laura Palmer, de ses contradictions : radieuse en surface, mourante à l'intérieur. J'avais envie de la voir vivre, bouger, parler", propos de Lynch rapportés par Arnaud Viviant, Libération, 5 juin 1992.

[3] Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle. Le livre des passages*, Le Cerf, 1989, page 473.

[4] "D'où l'insistance [sur les motifs] du cinéma comme projection (alors que la plupart des théoriciens le pensent comme enregistrement", Cerisuelo, Marc, "Doute et cinéma", *Positif*, novembre 2001, page 72.

[5] "La substitution est plus forte que les termes substitués l'un à l'autre", Brenez, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, De Boeck Université, 1998, page 189.

perspective ses propriétés, voilà ce qui pourrait amener sur la voie d'un garage formaliste, surtout si on subordonne cette quête à une visée uniquement introspective, celle de paraphraser le mode de production qui l'engendre [6]. Or, toute réflexion sur l'art doit nous bouleverser, sous peine de glisser dans l'ornière de l'autisme. En cela, les tourments de Laura Palmer proviennent d'une dualité incessante, inscrite à même sa chair (la composition de Sheryl Lee distille les symptômes de la transformation sur un physique-surface : sourire de lycéenne, yeux rougis de cocaïnomane ; pleurs d'adolescente angoissée, lèvres sensuelles d'entraîneuse) : comme la force qui la viole (et la tuera) hésite, sans cesse pour se présenter, entre le visage de son père et celui d'un mystérieux esprit démoniaque, Laura oscille entre plusieurs rôles. Plus que de possession (Laura est la proie d'un démon surnommé Bob qui tente de l'habiter - ce que tendrait à prouver l'unique métamorphose grand-guignolesque du film, lorsqu'elle présente iris exorbités et dents acérées à son confident), on parlera bien d'une perte. Perte inexorable d'une unité qu'elle s'efforce de reconquérir en naviguant d'un pôle à l'autre et qui trouvera sa plus belle incarnation dans la disparition-réapparition de l'ange du tableau qui surplombe son lit.

[6] C'est le but de la démarche sémantico-sociologique de Jean-Pierre Esquenazi qui, dans son ouvrage, *Hitchcock et l'aventure de* Vertigo, CNRS, 2001, fait du film d'Hitchcock un métafilm chargé, dans les replis de son texte, d'inscrire la vision du milieu hollywoodien...

Où partent les anges ?

Cet ange aux allures de divinité nourricière (elle apporte des victuailles aux enfants réunis autour de la table [7]) s'évanouit dans son cadre pictural, alors que Laura se prépare pour une nuit de débauche (qui sera son ultime) : cette présence céleste, elle la reverra, incarnée par une comédienne, au final, après sa mort, et cette résurgence provoquera un sourire définitivement apaisé sur le visage de la jeune sacrifiée. L'axe où les deux créatures se situent est d'une verticalité qui ne peut que renforcer le référent mythologique immédiat. C'est Eros dans son double pouvoir, l'Aphrodite vulgaire et la Vénus céleste [8], qui se trouvent conjointes par une caméra faisant de chacune la projection de l'autre. C'est là la véritable moitié du personnage qui est reconquise et l'impression d'apaisement qui s'y lit est semblable

[7] Chion y voit un des emblèmes figuratifs du personnage de Laura Palmer. In *David Lynch*, Cahiers du Cinéma, 2001, page 194.

[8] Sur le distinguo entre les deux Eros, la céleste et la populaire, Platon, *Le banquet*, 180c, Garnier-Flammarion, 1964, page 40.

à celui de l'immolée trouvant la paix parce que, de sa destruction, une autre vie est advenue [9]. Effectivement, si, pour Lynch, l'image est toujours double (d'un modèle inscrit dans la pellicule ou dans des bobines antérieures), elle doute pareillement de sa présence : son angoisse est liée à la peur de sa non-existence [10], vouée à un morcellement identitaire. Sa création, vécue comme une annihilation, "mort cosmogonique par laquelle la force concentrée d'une divinité est offerte et dispersée" [11], a éparpillé son ensemble. Le film tente de le reconstituer, à travers ces autres qui sont les mêmes [12] faces d'un dispositif reproduisant le mécanisme de la projection : "remplacer un phénomène de pulsion interne par un phénomène de perception externe" [13] relève d'une fonction enfantant un mouvement abstrait, centrifuge jusqu'à l'ivresse, qui s'exerce dans les territoires en friche du possible [14].

On a souvent évoqué le parallèle entre la base photogénique du septième Art et le double primitif, la réactivation de ce dernier par la première donnant au spectacle cinématographique l'apanage d'une vision magique [15], et cette réflexion nous semble particulièrement juste en ce qui concerne Lynch et sa conception d'une Laura Palmer fragmentée, puis réunifiée : ce processus réversible (Laura n'est-elle pas aussi la projection de tout ce que la vierge aux offrandes abondantes recèle ? [16]) est l'illustration du complexe automorphique, première étape du dédoublement.

Copie ou modèle ?

Que gagnent et perdent conjointement ces deux reflets, sinon le sentiment indicible d'une liaison fondamentale, abolissant les étapes figurales pour ne promouvoir que leur entre-deux fuyant ? Le Graal des héros Lynchiens est de parvenir à établir cette fusion, à trouver ce point d'indiscernabilité [17] où tout cesse d'être perçu comme contradictoire. Ces figures d'emboîtement - au sens où l'image enfante une autre image, où la projection projette une autre projection - sont au cœur de *Twin Peaks* dont la sérialité étend le principe sur une durée et un espace conséquents [18] et où les protagonistes, à un moment ou à un autre, sont confrontés à un reflet. Toutes les formes de l'inversion et de l'écho sont déclinées. Aux premières, sont dévolus la possession

[9] "La vie ne peut s'engendrer qu'à partir d'une autre vie qu'on immole", Eliade, Mircea, *Forgerons et alchimistes*, Flammarion, 1977, page 24.

[10] Ce sentiment est fondateur de l'effroi avec lequel est envisagé la perte du doute dans la littérature fantastique : "Le double est toujours intuitivement compris comme ayant une *meilleure* réalité que le sujet lui-même [...] Mais ce qui angoisse le sujet, beaucoup plus que sa prochaine mort, c'est d'abord sa non-réalité, sa non-existence", Rosset, Clément, *Le réel et son double*, Minuit, 1977, page 91.

[11] Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus*, Gallimard, 1999, page 46.

[12] "Le même, l'autre" est le titre d'un chapitre emblématique de l'ouvrage remarquable de Guy Astic, *Le purgatoire des sens,* Lost Highway *de David Lynch*, Dreamland, 2000, pages 55-73.

[13] Freud, Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, PUF, 1995, page 41.

[14] Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 2001, page 129.

[15] C'est la thèse du livre d'Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Minuit, 1956 (voir page 93).

[16] "Dès que je vois, il faut (comme l'indique si bien le double sens du mot) que la vision soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision : moi-même vu du dehors, tel qu'un autre me verrait installé au milieu du visible, en train de le considérer d'un certain lieu", Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1991, page 177.

[17] "Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement", Breton, André, *Second manifeste du surréalisme*, dans *Manifestes du surréalisme,* Folio, 2000, page 73.

[18] "L'idée de la continuité à la télévision est formidable. Ne jamais dire au revoir...", propos de Lynch cités par Chion, Michel, *Op. Cit.*, page 123.

physique (Bob, et ses allures de *red-neck* investissant le sémillant Leland Palmer), la mutation psychique (Horne, l'affairiste impitoyable, mû en défenseur de l'environnement), le travestissement (Windom Earle empruntant la défroque et l'allure de la femme à la bûche, Catherine Martell revenant sous les traits d'un mystérieux japonais), ou la similitude physique (Maddy, cousine et version brune de Laura, jouée par la même Sheryl Lee), mais ce retournement s'applique aussi aux situations (Josie Packard qui d'escroc devient escroquée, Leo qui, de brute sadique, devient victime torturée, entre autres variations de l'avaleur-avalé [19]). Des secondes, on distingue les phénomènes liés à des actions (meurtre de Maddy / meurtre de Laura ; agression / meurtre de Caroline / agression d'Anna), voire des situations (Laura, Donna, Shelly, ou Audrey Horne sont dépendantes, chacune, de deux hommes comme Horne, Ed ou Hurley sont partagés entre plusieurs femmes). Le tout est délimité par un important processus de répétition, celui des plans inauguraux et terminaux du générique qui, à chaque épisode, réinstalle le spectateur dans son univers.

[19] Sur les nombreuses variations, Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1992, pages 233-247

Que l'image soit, à la fois, absorption et rejet est une évidence, mais cette dernière, loin d'être cantonnée à la théorie, possède ici un véritable statut organique, celui d'un mouvement qui navigue entre Eros et Thanatos, et dont il faut mesurer la portée pour mieux saisir la fréquence de ce qu'elle dévoile et infirme. Pour déterminer les degrés de l'imitation et des différences, il faut les ancrer dans un modèle. Une phrase de Lukacs s'interrogeant à juste titre sur le vertige de la désillusion dans le roman, pourrait assez bien résumer la naissance de cette béance dans lequel le cinéma de Lynch nous plonge : "la réalité visionnaire du monde qui nous est adéquat, l'art est, par cela même devenu autonome ; il n'est plus copie car tout modèle a disparu, il est totalité créée car l'unité naturelle des sphères métaphysiques est à jamais rompue" [20]. C'est cette rupture que problématise Lynch, mais, en inscrivant les marques de cette dernière dans la même chair que celle qui définit son original, celle, idéelle de la projection, il donne le vertige, supprime les repères, installe le gouffre comme principe.

[20] Lukács, George, Théorie du roman, Tel-Denoël, 1968, page 28.

On se plaît à rappeler combien, dans *Blue Velvet*, le plan de l'inoffensif rouge-gorge précède celui du hanneton qu'il happe, tout comme la vision de la pelouse dévoile peu après le tapis d'insectes menaçants qu'il dissimule : on pourrait tout autant en

appeler aux cafards découverts dans le caleçon du cousin de Lula, dans *Salor* et *Lula,* ou au clochard monstrueux qui surgit au détour d'un débarras dans *Mulholland Drive :* la violence éruptive de ces clichés consacre toujours une flétrissure qui n'occupe pas le hors-champ mais se contient dans le champ qui la masque. Ce royaume du hors-vue enfin dévoilé, est un des emblèmes de Lynch : Laura Palmer, droguée et lascive enfilant ses porte-jarretelles de catin, devant le tableau de son double angélique, en est une autre illustration. Une métaphore assez juste de cette découverte serait à chercher du côté des "phasmes" dont parle Didi-Huberman, "animal mythique [qui] tire sa puissance du paradoxe suivant : en réalisant une espèce de perfection imitative, il brise la hiérarchie exigible de toute imitation" [21], tant il est vrai que ces apparitions finissent par aliéner l'espace qu'elles envahissent et qui les dissimule. Le monde parallèle de *Twin Peaks* est un bel exemple de ces phasmes, en ce qu'il projette un certain nombre de doubles des personnages, doubles terrifiants ou amicaux, semblables ou dissemblables, qui sont finalement les véritables maîtres de la fiction, les créatures que nous avons découvert au préalable leur étant assujettis.

[21] Didi-Huberman, Georges, *Phasmes, essais sur l'apparition*, Minuit, 1998, page 18.

La conquête de la frontière qui scinde ces mondes pose ici comme enjeu la question du clivage, consubstantielle à l'image. S'il y a deux niveaux dans celle-ci, si ces deux strates sont séparées, puis réunies par l'objectif, quelle est la nature de cette bordure ? Le plan récurrent de la ligne jaune qui défile, à vive (*Lost Highway*, *Salor et Lula*) à modeste (*Une Histoire vraie*), voire à moyenne (*Mulholland Drive*) allure, en même temps que l'asphalte qu'elle divise, ne témoigne pas d'une obsession de la vitesse, mais bien de la séparation symétrique entre deux parties, le héros qui la suit étant lui-même schisme. Cette ligne trouve une répercussion dans la figure de la flamme, qui, en maints inserts (*Salor et Lula, Mulholland Drive,*), propage sa violence fondatrice comme signe d'échancrure perpétuelle [22]. Et puisque l'œuvre de Lynch ne saurait se comprendre dans une logique analogique mais bien par un système d'associations optiques et sonores, on découvre, sur des personnages (Bob dans *Twin Peaks*, l'homme-mystère dans *Lost Highway*, le clochard dans *Mulholland Drive*), le déplacement de ces motifs incandescents. Habitant la ligne, la frontière, la bordure, ils possèdent la clef qui permet de basculer d'un univers à l'autre (boîte de Pandore dans *Mulholland Drive*, téléphone, vidéo dans *Lost Highway).* En dernier lieu, on discernera la même force obsessionnelle dans la vue déformée du par-

[22] "Le feu sépare les matières et anéantit les impuretés matérielles", Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949, page 169.

quet zébré de la loge de *Twin Peaks* (mais c'est le même que l'on distingue sur le plancher du héros de *Eraserhead*), dont Chion détecte le motif réversible [23], métaphore de l'impossibilité de l'unité [24]. On retrouve cette perfection symétrique dans la vision en majestueuses plongées des champs traversées par Alvin dans *Une Histoire vraie,* en contrepoint de sa recherche du frère disparu. Comme si l'univers était un puzzle dont le héros devait trouver la règle afin d'en assembler les parties de telle manière à ce que ne se distinguent plus les traits de la rupture initiale.

L'impression générale qui surnage est celle d'un entre-deux, installé par les lieux-mêmes des films : proximité de la route hollywoodienne et de la nature sauvage dans Mulholland Drive [25], co-présence de la ville et de la forêt aux sycomores géants qui délimitent l'entrée de la loge noire dans *Twin Peaks*, ou vue des cerfs sauvages près d'une route sillonnée par des véhicules vrombissant (*Une Histoire vraie*) : on pourrait multiplier les exemples de cohabitation entre civilisation et sauvagerie, régime diurne et nocturne, comme ceux des clichés hérités d'univers opposés qui se télescopent à même le plan (*Blue Velvet* ou *Salor et Lula* offrent de multiples exemples de cet effet postmoderne [26]). Pour les résumer, il semble assez juste d'employer le terme genettien de métalepse [27], car c'est bien d'un changement de niveau qu'il s'agit et ce changement s'effectue toujours par des biais qui empruntent au cinéma ses figures et son style. S'en référer à Genette n'est pas pure coquetterie : en effet, faire évoluer un personnage d'un "niveau de réalité" à un autre implique une différence d'espace-temps qui, dans son processus de différentiation / ressemblance, amène naturellement à réfléchir sur le montage dont il faut évoquer les propriétés magiques qu'on lui prête quant à l'établissement d'une fluidité constitutive de la métamorphose (28). En premier lieu, viennent les nombreuses opérations liées au fondu-enchaîné, soit qu'il se prolonge en surimpression, soit qu'il se condense sur un visage par le morphing : cette figure, dans son principe de base gère la dilution et l'émergence comme marques de ponctuation, échangeant leurs valeurs en un mouvement qui finit par les oublier pour ne plus promouvoir que le principe même de leur bouleversement. On pourrait en dire autant du système du champ-contrechamp qui ne cesse de renvoyer l'un à l'autre des personnages dans une configuration qui rappelle le miroir et ses opérations primaires (*Une Histoire vraie* est bâti sur ce principe, voyant chaque rencontre effectuée par Alvin présenter de lui des facettes différentes). Le

[23] Chion, *Op. Cit.*, page 183.

[24] "L'obsession de la symétrie *répète l'impossibilité de jamais restituer cette chose invisible qu'on cherche à voir et qui serait le moi en direct, ou un autre moi, son double exact* [Guillerme, Jacques, Notes sur quelques symétries spécieuses, dans *Le deux*, 10/18, p. 191]", in Leutrat, Jean-Louis, *Vie des fantômes*, Cahiers du cinéma, 1995, page 49.

[25] "Grâce notamment à quelques plans pris du ciel et à certaines scènes situées sur les hauteurs (dont le symbolisme ascensionnel est simple), on sent, autour de L.A., la proximité d'une nature terrible et sauvage", Chion, Michel, "*Mulholland Drive* - Play it for real", dans *Positif*, décembre 2001, page 82.

[26] Fée qui surplombe un décor lépreux, théâtre d'un passage à tabac par des loubards (*Sailor et Lula*), oreille tranchée trouvée au milieu d'une prairie virginale (*Blue Velvet*) : deux exemples où des représentations issues d'univers opposés se trouvent juxtaposées, provoquant un choc dans l'image.

[27] La définition exacte de ces changements de niveau diégétique traversés en littérature par des personnages se trouve dans Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972, page 245.

[28] Nous renvoyons encore à Morin, *Op. Cit.*, page 70.

raccord de regard dépasse largement son simple statut d'emblème du style spectaculaire hollywoodien [29], pour se faire blason du doute, car loin de spécifier un sujet et un objet du regard (et d'établir entre eux une relation de dépendance et de fascination), ce raccord reconduit l'hésitation en le développant, puisque, toujours suivant le schème de l'avaleur-avalé, le voyant-vu chez Lynch retourne ses cartes : Lula voit la méchante sorcière, mais cette dernière, qui a le visage de sa mère, la regarde à son tour, Henry contemple sa voisine ou la femme au radiateur, mais ces créatures le saisissent à leur tour, Fred détaille l'homme-mystère qui l'identifie également. Cette réversibilité du lien se retrouve décuplé dans *Elephant Man* où le "monstre" exhibé devant différents parterres (des curieux forains aux curieux scientifiques, en passant par les infirmiers, les noceurs pervers emmenés par le portier, les spectateurs du théâtre) cristallise, certes, la projection de leurs répulsions profondes, mais les considère de même ; ces visionneurs tissant le mirage d'une normalité à laquelle Merrick ne cesse d'aspirer (et qui le tuera).

[29] Esquenazi, *Op. Cit.*, en fait l'emblème du spectaculaire hollywoodien, page 38.

Cette figure de l'alternance ne se condense pas dans le simple raccord : elle peut aussi s'inscrire dans un même plan par le biais d'un travelling conjonctif qui relie deux personnages aux allures, postures et gestes semblables : Alvin avec son frère au final d'*Une Histoire vraie*, le major Briggs et Madame Palmer dans *Twin Peaks*, les deux héroïnes de *Mulholland Drive*. Etendu à une unité nettement plus grande (les séquences, voire les séries de séquences), ce principe donne une construction bâtie sur la symétrie, dont les constructions les plus abouties demeurent *Lost Highway* et *Mulholland Drive*, là où tout se renvoie de manière magistrale, le milieu du film servant d'illustration à la frontière, là où disparaît un personnage, et où un autre prend sa place. Ce trait formel est donc pris comme vecteur de construction dramatique. Lynch aime les créatures s'évaporant dans l'espace, pour y revenir, nanties d'un ou plusieurs indices évoquant leur première enveloppe. *Twin Peaks, Lost Highway* et *Mulholland Drive* sont bâtis autour ce postulat, se plaisant, en leur centre, à désintégrer un protagoniste pour le mieux recomposer par la suite sous d'autres traits. Le choix des perruques, la récurrence des gestes, la conservation de la même enveloppe physique, ou de la même voix bâtit cette durable impression de réminiscence qui maintient l'idée que, si l'union entre modèle et double peut être envisagée comme fil conducteur, elle ne peut être réalisée que par l'artifice de la projection. C'est le cas d'*Eraserhead* où femme au radiateur et voisi-

ne, bébé monstre et poulet mort, se renvoient dans un semblable tissu plastique, ou *Mulholland Drive*, dans lequel les deux héroïnes constituent deux côtés d'une même figure, leurs scènes saphiques aboutissant d'ailleurs à suggérer le plus troublant des onanismes (la séquence de la masturbation).

Le doute comme moteur

Lynch redonne à l'image, comme fruit de la perception, la dimension cartésienne du doute, et s'il mélange à ce point rêves, fantasmes et "réel", c'est qu'avec lui le distinguo entre images réelles et images mentales ne tient plus, compte-tenu que tout est affirmé comme projections de l'esprit. En cela, la mécanique qui enfante l'illusion du mouvement au cinéma, celle de l'appareil qui projette [30], est une métaphore assez exacte du dispositif qui permet aux images lynchiennes d'éclore, même si à un enchaînement automatique se substitue un système plus incontrôlable, celui de l'homme. Attardons-nous quelque peu sur le dernier épisode de *Twin Peaks* pour mesurer cette adéquation. Lorsque Dale Cooper, agent du FBI, accepte de plonger dans l'univers parallèle de la loge noire (antre mystérieux où on a enlevé sa dulcinée, Anna), que voit-il ? Ses visions sont soumises à un principe de réitération qui le surprend réintégrer les mêmes lieux soumis à la démultiplication : le couloir et les rideaux rouges, la pièce au canapé et au parquet zébré, tantôt nimbé d'un éclairage fort, tantôt soumis aux tressautements stroboscopiques. Il est facile d'y distinguer une salle de projection, et de lire dans la série des fantômes, surgissant, s'évaporant, changeant de voix, d'allure ou de visage, des projections du sujet qui en parcourt les deux paliers, le hall et la salle (c'est d'autant plus évident que tous ces ectoplasmes peuplent le parcours personnel du héros). Voici une illustration (magistrale) des rapports entre cinéma et rêve. De cette recherche régrédiente qui éclôt en autant de clichés-bulles éclatant sitôt leur charge explosant à la vue de Cooper, on pourrait dire qu'elle place ce dernier en spectateur, qu'elle lui permet de participer activement au travail du film, se rapprochant des états que Freud définit comme ceux où le rêveur sait qu'il rêve ; mais, ce faisant, en s'investissant dans ces images qui composent les étapes nécessaires à la recherche du trouble originel, en des actualisations successives, Cooper trébuche : il lui faut sans cesse se déplacer pour parvenir à se trouver au milieu de ces holo-

[30] "Pour que les images s'animent, il faut qu'il y ait du mouvement quelque part. Le mouvement existe bien ici, en effet, il est dans l'appareil", Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, PUF, 1994, page 305.

grammes terrifiants. Et il y parviendra quand il distinguera son double monstrueux. Dès lors, le caractère de celui qui projette et de celui qui réceptionne, s'interpénètrent, par leur appartenance au même support.

Lynch se sert du cinéma, non pas comme une machine à manipuler, en vendant du mensonge, mais bien comme moyen de se définir, quitte à se perdre dans le dédale des vues que l'on y dispense. C'est là un point très important qui nage à contresens de tout le courant autocritique d'un certain cinéma américain réflexif (de Palma, Mc Naughton, voire *Osterman Week-end* de Peckinpah ou *Soleil levant* de Kaufman), démontrant la falsification à l'œuvre dans la production des vignettes mobiles et enrôlant leur miroitement au service du pouvoir (Soderbergh dans *Ocean's Eleven* ou Levinson dans *Bandits*, participent de cette réflexion de l'image-artifice, leurs héros parvenant à leur fin (immorale) en truquant des bandes-vidéo).

Spectacle et référence

Chez Lynch, et cette scène extraordinaire en est une preuve, si l'image doute d'elle-même (c'est-à-dire de sa vérité), c'est qu'elle est envisagée comme le dédoublement permanent et continu d'un sujet. De là, sans doute, cette constante (et c'est un des nombreux points communs avec Fellini) des spectacles filmés, du numéro chanté de *Mulollhand Drive* à celui de la femme-radiateur de *Eraserhead* (*Elephant Man* étant entièrement bâti sur cela*)*. Au-delà du fait d'en démonter le leurre fondamental (voir la révélation du *play-back*, perçu comme instrument de magie dans *Mulholland Drive*), pour l'inscrire dans la perspective d'un désir : celui de regarder l'autre pour mieux se sentir regardé en retour, c'est la beauté d'un instant de symétrie parfaite, où la totalité se réinstalle, qui dirige la scène. Points d'orgue de cette mise en spectacle, de cette action de cadrer, de maquiller et de sonoriser la vision, l'apparition de la caméra comme instrument à part entière : dans *Lost Highway*, l'effroi lu chez le couple de départ est certes provoqué par le fait qu'ils se sentent épiés, mais le nôtre provient bien de la vision, par le filtre d'une vidéo de mauvaise qualité, de la façade de la maison que nous connaissons déjà. La projection induit toujours quelque chose de maléfique, provoquant un phénomène d'inquiétante étrangeté [31] : la

[31] "Ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti [...]", Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, 1985, page 222.

demeure pourtant lisse du personnage devient terrifiante du fait d'être littéralement dédoublée. Quand l'homme-mystère condamnera Eddy ou agressera Fred, ne le fera-t-il pas par le maniement de la caméra-vidéo et, avant son agonie, le mafieux ne verra-t-il pas projeté une de ses soirées perverses par le truchement de l'objectif ? Ce n'est donc pas la trace (au sens de l'empreinte digitale de la réalité) que traque Lynch, mais bien le calque.

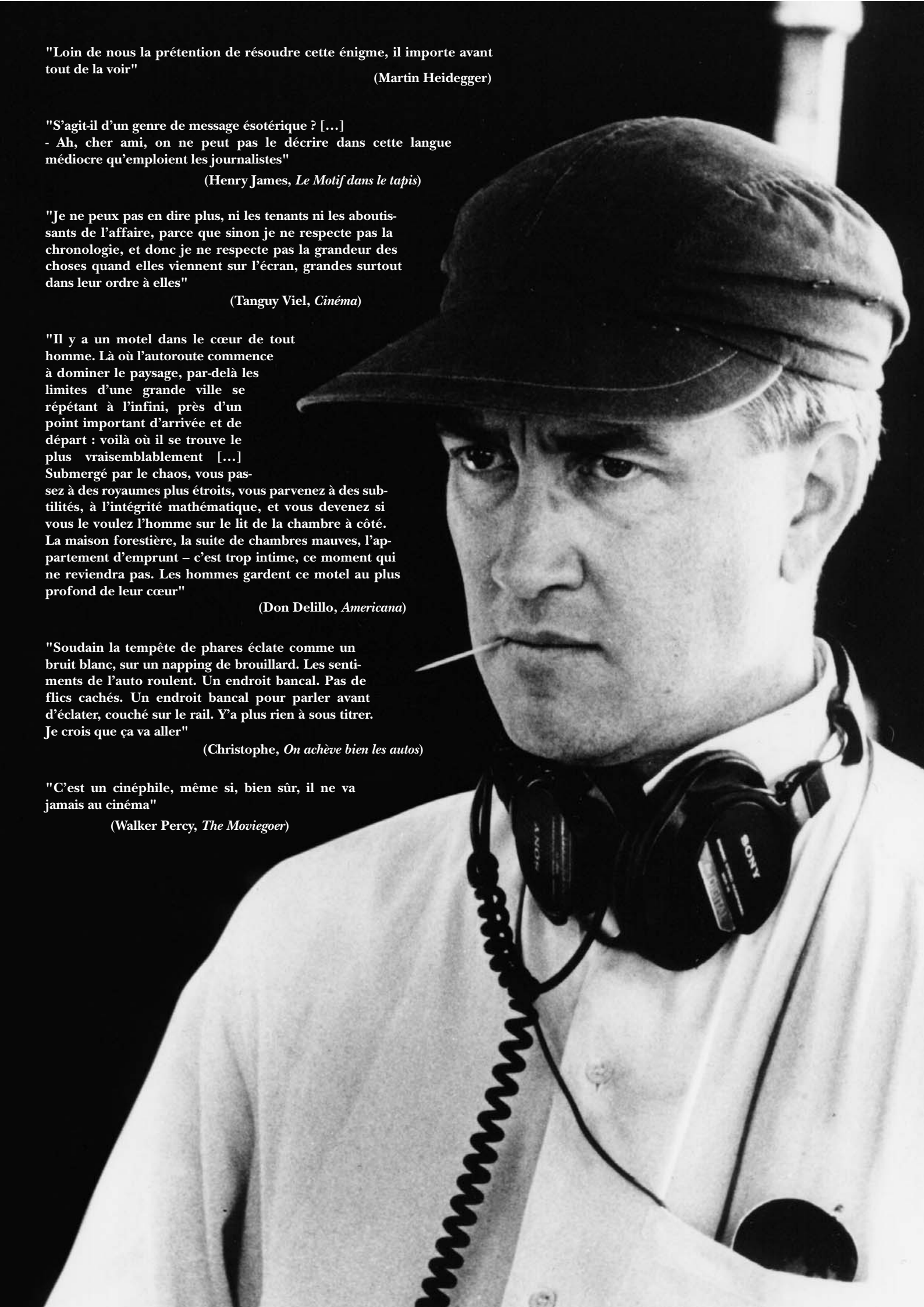
Le modèle peut se trouver dans des textes antérieurs, auquel cas sa démarche, souscrivant au maniérisme, joue de la référence, voire de la citation directe : le blouson en peau de serpent de Sailor qui renvoie à Brando dans *L'homme à la peau de serpent* de Lumet (1957), l'affiche de *Gilda*, les rappels du *Magicien d'Oz* ou des films d'Elvis Presley dans *Salor et Lula*, mais aussi l'apparition d'Alice, blonde platine dans une cadillac conduite par un gangster faisant chavirer le brave mécanicien, futur meurtrier, dans *Lost Highway*, renvoyant aux matrices du mélodrame criminel (*Le Facteur sonne toujours deux fois* ou *Assurance sur la mort*), celle d'Anne Miller dans *Mulholland Drive* comme référence à la comédie musicale hollywoodienne, ou encore l'utilisation de certains artistes éminemment référentiels (Bowie, mythe musical - et visuel dans le film de Roeg, *L'homme qui venait d'ailleurs*, 1969 - jouant, dans *Twin Peaks Fire Walk With Me* le rôle de l'agent ayant séjourné dans le monde de la loge noire, ou Marilyn Manson, icône provocatrice dans Lost Highway [32]) sont là, non pas pour pratiquer un exercice à usage d'initiés, mais bien pour installer l'idée que le modèle (le mauvais garçon, les studios et leur fastes, les mutants, les travestis sanguinolents et blasphémateurs) n'habite pas forcément la même texture que les fantômes qu'il hante.

[32] Lire l'excellent article "Marilyn Manson dans *Lost Highway*", Roches, Marie-Baptiste, *Positif, Op. Cit*, page 96.

L'enjeu est de taille : il s'agit de reconstituer l'image-archétype, qu'elle soit celle de l'androgyne originel (c'est le beau souhait de *Sailor et Lula*, film lumineux s'il en est), du jumeau rendu à son harmonie pré-utérine (*Une Histoire vraie*), ou d'Eros récupérant ses deux faces. C'est en cela que les personnages chez Lynch sont définitivement déséquilibrés - on ne compte pas les créatures mutilées, handicapées, ou déficientes physiquement qui peuplent cet univers - et que ce qu'il filme le mieux est le manque : où disparaît l'agent Earle dans *Twin Peaks Fire Walk With Me ?* Où s'enfoncent Fred ou Pete dans *Lost Highway ?* Les images immédiates que dispensent les partitions de Badalamenti, ainsi que celles des artistes (et ils sont nombreux !) invités dans

ces fictions (des Them à Elvis, en passant par Lou Reed ou Powermad) peuvent peut-être y répondre : elles scandent une union entre calme et tempête, nappes et cordes, tensions et déréliction. Le velouté des slows ou des performances vocales de *girls-groups* se mélangent aux effluves hard-rock, et, aux valses de Strauss, les compositions originales transmuant dans leur sein cette réunion comme principe de force. Mais la musique (que les personnages côtoient, soit qu'ils en jouent, soit qu'ils aiment danser dessus) est toujours inaccessible, toujours lointaine, car elle permet naturellement cette fluidité qui, par l'image médiate, peine à s'exprimer. Il est vrai que c'est cette souffrance de n'être pas qui donne aux films de Lynch leur éclairage, celui d'un questionnement qui pourrait se résumer par "Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ?" [33]. C'est sans doute parce qu'il n'y a à cette question aucune réponse autre que celle de l'invitation dionysiaque à se laisser aller au tempo de la transmutation constante, que Lynch finit par nous inviter à faire le silence. C'est le sens de la dernière image de *Mulholland Drive :* elle rappelle le dernier plan du dernier film de Fellini, *Les Voix de la lune.* Se taire après avoir clamé l'impossibilité de dire : il n'y a que les grands artistes pour oser pareille humilité.

[33] La formule de Leibniz est citée fort-à-propos par Guy Astic dans *Le purgatoire des sens, Op. Cit*, page 13.



"Loin de nous la prétention de résoudre cette énigme, il importe avant tout de la voir"

(Martin Heidegger)

"S'agit-il d'un genre de message ésotérique ? […]
- Ah, cher ami, on ne peut pas le décrire dans cette langue médiocre qu'emploient les journalistes"

(Henry James, *Le Motif dans le tapis*)

"Je ne peux pas en dire plus, ni les tenants ni les aboutissants de l'affaire, parce que sinon je ne respecte pas la chronologie, et donc je ne respecte pas la grandeur des choses quand elles viennent sur l'écran, grandes surtout dans leur ordre à elles"

(Tanguy Viel, *Cinéma*)

"Il y a un motel dans le cœur de tout homme. Là où l'autoroute commence à dominer le paysage, par-delà les limites d'une grande ville se répétant à l'infini, près d'un point important d'arrivée et de départ : voilà où il se trouve le plus vraisemblablement […] Submergé par le chaos, vous passez à des royaumes plus étroits, vous parvenez à des subtilités, à l'intégrité mathématique, et vous devenez si vous le voulez l'homme sur le lit de la chambre à côté. La maison forestière, la suite de chambres mauves, l'appartement d'emprunt – c'est trop intime, ce moment qui ne reviendra pas. Les hommes gardent ce motel au plus profond de leur cœur"

(Don Delillo, *Americana*)

"Soudain la tempête de phares éclate comme un bruit blanc, sur un napping de brouillard. Les sentiments de l'auto roulent. Un endroit bancal. Pas de flics cachés. Un endroit bancal pour parler avant d'éclater, couché sur le rail. Y'a plus rien à sous titrer. Je crois que ça va aller"

(Christophe, *On achève bien les autos*)

"C'est un cinéphile, même si, bien sûr, il ne va jamais au cinéma"

(Walker Percy, *The Moviegoer*)

ECLIPSES

ABONNEMENT

❏ Abonnement (2 numéros) : ***18€*** à partir du n° …… inclus.
❏ Abonnement de soutien à l'association : ***35 €***.

ANCIENS NUMEROS DISPONIBLES

n°4 (Juin 94) / n°5 (novembre 94) / n°6 (janvier 95) / n°7 (février 95) / n°8-9 (avril 95 Double) / n°10 (juin-juillet 95 Double) / n°11 (novembre 95) / n°12 (décembre 95) / n°13 (fév-mars 96 Double) / n°14 (avril-mai 96) / n°21 (mars-avril 97) / n°22 (mai-juin 97) / n°27 (juin-juillet 98) / n°28 (1999 #1) / n°29 (1999 #2) / n°30 (1999 #3) / n°31 (2000 #1) / n°hors-série (2000).

Prix au numéro :

12 €, port compris / 4 numéros achetés, 1 numéro offert
❏ Je commande le(s) numéro(s) suivant(s) : ……
❏ En cadeau, je choisis le numéro suivant (pour 4 numéros achetés uniquement) :
……

BULLETIN D'ABONNEMENT

Nom : .....

Prénom : .....

Adresse : .....
.....

Téléphone : .....

Je règle la somme de ..... **€**

Signature :

Chèque à l'ordre de ***Eclipses***.
Adresse : ***Eclipses***
La Houdière,
14350 Le Bény-Bocage